الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم

كلية الأدب العربي والفنون

قسم الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص نقد عربي

شعر المعلّقات في ضوء المقاربات النّقدية المعاصرة

- قراءة في المنجز النّقدي المعاصر لشعر المعلّقات-

إعداد الباحثة:
زيتوني كريمة

إشراف:
أ. د حمّودي محمّد

لجنة المناقشة

السّيدة: نادية بوشفرة	أستاذة التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
السّيد: محمد حمودي	أستاذة التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا
السّيد: ملياني محمد	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
السّيدة: فريحي مليكة	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
السّيد: عبد الله بوقصة	أستاذة محاضرة "أ"	المركز الجامعي غليزان	عضوا مناقشا
السّيد: جغدم الحاج	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة الشلف	عضوا مناقشا

العام الجامعي: 2016 م– 2017م

قال اللّه تعالى

((سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ))

الآية 32 من سورة البقرة

شكر وإهداء

*في بادئ ذي بدء نشكر اللّه سبحانه وتعالى ونحمده على جميع النّعم الّتي بها علينا، خاصة نعم العلم، ونسأله أن يكون عملنا هذا خالصا لوجهك الكريم.

*نشكر جزيل الشّكر جميع من مدّ لنا يد العون المعنوي والمادي في إنجاز بحثنا هذا، وبدورنا نشكرهم جميعا ونهديه لهم، بدء بالوالدين الحبيبين: أمّي الحبيبة قرّة عيني، أطال اللّه في عمرها، وأبي الحبيب رحمة اللّه عليه، ثمّ أفراد عائلتي كلّ باسمه.

*إلى كلّ من نطق بلغة القرآن، إلى جميع أساتذة قسم الأدب العربي بجامعة عبد الحميد بن باديس.

*إلى جميع عمّال المكتبات، خاصّة مكتبة القسم، ومكتبة جامعة سيدي بلعباس.

*إلى كلّ شخصية مفكّرة باحثة تضمّنها البحث من أوّله إلى آخره أهدي هذا العمل.

والحمد للّه ربّ العالمين.

مقدّمة

لكلّ أمّة من الأمم تاريخها العريق، وتراثها الزّاخر والمتنوّع بشتّى المعارف والعلوم والفنون، وهذه الأخيرة قد لقيت اهتماما كبيرا لتعدّدها واختلافاتها، بحيث نجد كلّ فنّ متميّز عن الآخر، وتمثّلت أكثر في فن الأدب خاصّة بشقيه الشّعري والنّثري. وإذا أردنا التّحديد أكثر قلنا: فنّ الشّعر، باعتبار الشّعر أكثر الفنون الّتي خاض فيها الأدباء منذ أقدم العصور، ولاسيما ما عرفه العصر اليوناني من أنواع شعرية مجّدها أصحابها وقدّسوها كثيرا: كالشّعر الملحمي، والشّعر الدرامي، والشّعر الغنائي. وقد ظهر هذا الفن الأدبي أيضا عند العرب بزمن بعيد قبل مجيء الإسلام، اختلف الكثير من مؤرّخي الأدب في تحديده، وإن نافسته في الأهمية فنون أخرى كفنّ الخطابة إلّا أنّ الشّعر كان فنّهم وديوانهم كما اعتبره ابن العبّاس، وهو علمهم الّذي قال عنه عمر بن الخطاب رضي الله عنه: "علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه"، وهو يقصد الشّعر الجاهلي، الّذي كان يمثل اللّبنة الأولى للأدب العربي عامة وللشّعر خاصة، باعتباره الجينالوجيا النّواة للفعل الشّعري العربي.

ويعدّ الشّعر الجاهلي من أهم الفنون العربية الّتي أبرزت واقع الحياة العربية بأسلوب فنّيّ مدحه الكثير، على جميع الأصعدة، وإن كان البعض يصنّف هذا الموروث الشّعري بأكمله ضمن الشّعر الغنائي، إلّا أنّ البعض الآخر يرى فيه ما قد يرقى إلى درجة توازي ما وصل إليه الشّعر اليوناني، الملحمي منه، كالإلياذة والأوذيسة لهوميروس. فهو كما يعتبره البعض بناء مكتملا، ليس فقط كنصوص تراثية قديمة، ولكن أيضا كعالم غنيّ بتفاعلات النّصوص، وبالمعارضات والاقتباسات والتّأويلات المختلفة باختلاف العصور والاتّجاهات والقرّاء، أي أنّ بناءه كامل من الفن ومن إنجازات هذا الفن في التّاريخ أيضا. إنّه النّصّ الشّيخ، الّذي تتيح أفعاله: نجاحه وفشله، تأثيره وتأثّره، حياته كلّها تتيح للدّارسين القيام بكتابة سيرة حياته، وربّما كانت الدّراسة العلمية للنّصوص الأدبية هي في الأخير كتابة سيرة حياة النّص، ولأمر ما يفضّل النّقاد والباحثون والقرّاء للشّعر غالبا: مقاربة النّصوص الأقدم عنهم لا النّصوص المعاصرة لهم.

ولقد استأثر الشّعر الجاهلي بعناية الباحثين العرب والغربيين على حد سواء، باعتباره يشكل الجينالوجيا النووية الأولى للفعل الشعري العربي، ويكشف عن معالم وعي الجاهليين

معرفيا وأخلاقيا وعقائديا. والشّعر الجاهلي وإن كان ضاع أكثره، ولو وصلنا كلّه لوصلنا فيض كثير منه، ومع ذلك فهو بحر واسع ضمّ في أحشائه الدّرر المختلفة والمتعدّدة من المصنفات أو المجموعات الشّعرية، من أهمّها: المفضّليات للمفضّل الضّبي (ت 175هـ)، والأصمعيات للأصمعي عبد الملك بن قريب (ت 216هـ)، جمهرة أشعار العرب لأبي زيد الأنصاري (ت 214هـ)، وشعر الصّعاليك، والقصائد الطّوال الجاهليات أو المعلّقات.

وقد شكّلت هذه المجموعة الأخيرة – المعلّقات- تميّزا نوعيا عن بقية المجموعات الأخرى، ووسمت العصر الجاهلي بأكمله. بحيث أضحت المعلّقات كما يقول عنها البعض: مدرسة من مدارس الشّعر الجاهلي إضافة إلى شعراء الصّعاليك، مدرسة عبيد الشّعر، الشّعراء الفرسان..

ونحسب أنّ شعر المعلّقات كان أكثر النصوص لغة وفكرا وتشكيلا جماليا، وبالأخص معلقة امرئ القيس، والأعشى، ولبيد بن ربيعة، وطرفة بن العبد، وعنترة بن شدّاد.... وإذا كانت عديد الدّراسات قاربتها في مسائل النّشأة والانتحال كدراسة طه حسين: في الشّعر الجاهلي، أو دراسة تيماتها في كثير من البحوث الأكاديمية خاصّة، أو وقفت على جوانبها الفنية، أو توسّلها الدرس اللغوي لاستنباط الشواهد النحوية فإنّ ثمة قراءات اعتدّت بالسّياق لقراءة متونها، كالقراءة التاريخية التي بحثت أصولها وحلّلتها تحليلا فيلولوجيا، مثلما ذهب إليه ناصر الدّين الأسد في دراسته: مصادر الشّعر الجاهلي وقيمتها التّاريخية، ونجيب البهبيتي في: المعلّقات سيرة وتاريخا، والقراءة النّفسية التي ركّزت على الظاهرة الطّللية، وما أكثرها، لكن نذكر أهمّها على سبيل المثال لا الحصر، دراسة مي يوسف خليف: الموقف النّفسي عند شعراء المعلّقات، والقراءة الأسطورية التي بحثت في مكوناتها الميثودينية، منها دراسة مصطفى عبد الشّافي الشّوري، الشّعر الجاهلي تفسير أسطوري، ثمّ القراءة الاجتماعية رغم قلّتها، كدراسة محمّد عزّام: قضية الالتزام في الشّعر العربي.

وثمّة قراءات نسقية احتضنت هي الأخرى نصوصها، وسعت لكشف خباياها، واستجلاء مستغلقاتها الدّلالية، وفكّ شفراتها التّرميزية، واستكنهت بنياتها العميقة. بالرّغم –كما يقول قاسم المومني- أنّ ليس كلّ النّصوص من القارئ بمكان، إذ ثمّة منها ما ينصرف عنه

قارئه، وثمّة منها ما يقبل عليه قارئه، وثمّة منها ما لا يقرأ إلّا بعضه وثمّة من النّصوص ما يقرأ كلّه، ومنها ما لا يقرأ إلّا مرة، وثمّة منها ما يعود إليه قارئه مرة إثر أخرى أو عصرا بعد عصر، والواقع أنّ المعلّقات من النّصوص التي اتسمّت بقدرتها على أن تكون قابلة لتعدد القراءات، بالقياس إلى نصوص الشّعر الجاهلي عموما.

وباعتبار أنّ النّقد هو الآخر لم يبق على تلك الحال، في بساطته، وعفويته وجزئيته، بل نما وتطوّر، حتّى أضحى له مدارسه ونظرياته، مناهجه واتّجاهاته المختلفة، ممّا جعله متميّزا أكثر بتعدّد مشاربه ومقارباته، فاتّسعت دائرته، خاصّة في العصرين الأخيرين، فقد أطلق عصر النّقد على كلّ من القرنين الثّامن والتّاسع عشر، ولكن القرن العشرين يستحقّ هذا اللّقب، إذ لم تنهمر فيه الكتابات النّقدية فقط بل وصل النّقد إلى درجة عالية من الوعي بالذّات، وجاء بمناهج وإجراءات جديدة. غير أنّ القاسم المشترك لهذه التّعدّدية والاختلافات في المقاربات واحد وهو الأدب، والشّعر خاصّة بحكم أنّه الميدان الأوّل الّذي ازدهر فيه النّقد أكثر، وبذكر الشّعر نرجع إلى المعلّقات الّتي ينبغي أن تكون قد قرئت وفق هذا الطّرح النّقدي الجديد، ولم تبق بذلك الرِّداء النّقدي الّذي ألبسه لها النّقاد القدماء، ضمن منظور النّقد القديم.

وبناء على ما تقدم دفعنا التّساؤل عن هذه المجموعة الشّعرية الّتي عرفت بالمعلّقات، وعن هذه الحركة النّقدية الجديدة، ومدى تسليطها لأضوائها على تلك النّصوص الشّعرية المعلّقاتية، وفي ظلّ التّطوّرات المتسارعة في المفاهيم النّقدية والتّصوّرات الثّقافيّة، ما هو نصيب الشّعر المعلّقاتي من هذه المقاربات النّقدية المعاصرة؟ وأين يكمن الجديد الّذي أضفته هذه المقاربات لهذه النّصوص؟ وعمّا كشفت فيها ما لم تكشفه دراسات أخرى؟ بحكم أنّها مقاربات ذات إجراءات ومنطلقات مختلفة حتما تكون نتائجها مختلفة عمّا وصل إليه النّقد القديم في نظرته إلى تلك النّصوص المعلّقاتية. وإن كانت الإشكالية تحيل إلى القراءة، فإنّ القراءة تتفتح وتحيل إلى إشكاليات متعدّدة، ومع ذلك هي لم تخرج عن موضوع البحث: "شعر المعلّقات في ضوء المقاربات النّقدية المعاصرة "– قراءة في المنجز النّقدي المعاصر لشعر المعلّقات-

وتأسيسا على ما سلف، يأتي اختيارنا لهذا البحث لأسباب منها:

أنّ المعلّقات تعدّ من النّصوص المركزية في التّراث الشّعري العربي، وبحاجة إلى مقاربات نقدية تستكنه أنظمتها الدّلالية، وتقف على معالمها الإشارية، ومن حيث إنّها تعكس موقف الشّاعر الجاهلي فيها من الوجود والعالم.

ثمّ إنّ المعلّقات لم تلق العناية الكافية في الدّراسات الأكاديمية المعاصرة، كما هو الشّأن مع كثير من النصوص الشّعرية الجاهلية. إلّا ما انصرف فيها إلى النّاحية اللغوية لصياغة قاعدة أو تسويغ حكم أو الاحتكام إليها كشاهد على كلام العرب.

إضافة إلى ذلك نجد أنّ المناهج الّتي قاربتها كانت إمّا تقليدية أو سياقية، لم تتمكن من استغوار بناها الشّعرية، ولم تقف على جمالياتها موضوعاتيا وفنيّا، ولامست فقط تأثير البيئة في شعرائها وانعكاس ذلك على المقول الشّعري.

ثمّ إنّ ما شكّل هاجس البحث في هذا الموضوع هو علّة تصنيف هذه المجوعة الشّعرية ضمن الشّعر الغنائي، مع أنّ التّأثير والتّأثّر بين مختلف الأمم في أي مجال وارد، وربّما ذلك راجع إلى القراءة الّتي قرئت بها، وكان هذا دافعا آخر للبحث في إمكانية وجود ما يخالف هذه النّظرة الّتي يبدو فيها نوع من المغالطة في بعض الأحكام، إضافة إلى أحكام أخرى.

كما أنّ على حسب اطّلاعنا في قراءة النّقاد لمختلف المقاربات في الجانب النّظري أو إشكالية المنهج أو المصطلح، قلّما وقفوا على الجانب التّطبيقي هذا من جهة، ومن جهة ثانية وإن نظر النّقاد إلى التّطبيق فهناك قراءات ظلّت مغيّبة لهذه المقاربات لشعر المعلّقات، على ما لهذه النّصوص من قيمة تاريخية إبداعية في حدّ ذاتها، وما لها من ظهور وفق هذه المقاربات.

ومع كلّ تلك الأسباب فإنّ الرّحلة في فضاء هذا البحث كانت شيّقة ومكلّفة في نفس الوقت، ذلك لأنّه كان محاطا بجملة من الصّعوبات، أهمّها: مطاردة الوقت ومحاصرته لنا، ففي هذا الموضوع فقط قراءة مقاربة واحدة تكفي لأن تكون موضوع بحث ليس لوفرة المادة وإنّما لكون كلّ مقاربة تتطلّب قراءة أوسع وبحث أكثر في حين البحث ملزم ومقيّد بوقت محدّد، وإشكالية محدّدة لمساحة معيّنة.

ومن الصّعوبات الّتي واجهتنا أيضا قلّة المصادر والمراجع، خاصة الّتي تشكّل ركيزة البحث بتضمّنها مقاربة معيّنة من المقاربات المعاصرة لشعر المعلّقات، والّتي بدونها قد يكون البحث ناقصا، وأيضا المراجع والدّراسات الّتي تندرج في نقد النّقد، كما تعذّر علينا الحصول على بعض المراجع والدّراسات الأجنبية حول المعلّقات، ثمّ بعض الدّراسات الّتي صدرت مؤخّرا ولم يكن بوسعنا الاستفادة منها كدراسة عبد الملك مرتاض في كتابه: الشّعر الأوّل، وكتاب قضايا المعلّقات لأحلام حسن الصّادر مؤخّرا أيضا، كانت هي الأخرى إشكالا أضفى صعوبة على البحث في هذا الموضوع.

ولسنا نود هنا أن نعرض صعوبات ومشكلات البحث الكبرى والجزئية، لأنّ هذه المشكلات – فيما نعتقد - ستأخذ مكانها من البحث، وستظهر في الوقت المناسب دائما بحسب الخطّة التي رسمناها لهذا البحث. وقد كانت أصعب من البحث نفسه رسم الخطّة، لأنّ الميدان الّذي سنعمل فيه ليس من السّهل فيه الاهتداء إلى سبيل. فأي شخص يقرأ كثيرا للمناهج النقدية المعاصرة لابدّ أن يصدمه تضخّم الحقائق من جهة، ونقص النّهائية في النّتائج التي تصوّرها الحقائق من جهة أخرى.

أمّا فيما يخصّ الحديث عمّا سبق إلى هذا الموضوع، فيمكن القول إنّه جديد الطّرح، من ناحية قراءة القراءة، كما أنّ بعض القراءات السّابقة كانت شاملة حول الشّعر الجاهلي عامّة، وبعض الدّراسات كانت موزّعة في الكتب والمجلّات والمواقع الإلكترونية، فحاولنا جمعها في بحث واحد يسهّل للقارئ الرّجوع إليها لما يخصّ هذه النّصوص الشّعرية، وللاطّلاع على الجانب التّطبيقي لما هو نظري من تلك المقاربات النّقدية المعاصرة، إذ بالمثال تفهم القاعدة، ولا يفوتنا الإشارة هنا إلى المحاولات السّابقة التي حامت حول هذا الميدان ولكنّها يبدو أنّها قد أصدرت أحكاما في خصوص هذا الشّعر، من ذلك الدراسات الخارج نصيّة وقد فنّدت أحكامها الدراسات النّسقية بما أضفته من جديد على هذه القراءات، وبهذا وقع اختيارنا لهذا الموضوع، وهو: « شعر المعلّقات في ضوء المقاربات النّقدية المعاصرة – قراءة في المنجز النّقدي المعاصر للشّعر المعلّقاتي- »

وعلى الرّغم من أنّ القراءة هي التي تحدّد خطة البحث، وعن طريقها قد تتغيّر كلّ معطياته، ومع ذلك فإنّنا تعاملنا مع الموضوع في هذه الإشكالية، والّذي لم يخرج عن هيكله الشّكلي الخارجي عن مدخل وأربعة فصول.

جعلنا المدخل بابا نلج به شعر المعلّقات ضمن النّقد الحديث، فعنوناه بـ: شعر المعلّقات في ضوء المقاربات الخارج نصية، من خلال التّطرّق إلى شعر المعلّقات بتعريفه، وشروحاته، وما قيل عنه في بعض الدّراسات الأجنبية، وكان هذا ضمن المبحث الأوّل من المدخل، المعنون بـ: المعلّقات: الشّرح، التّرجمة، التّسمية والعدد، ثمّ المبحث الثّاني: خصّصناه للنّقد الانطباعي وما طرحه من قضايا مختلفة عن المعلّقات، كقضية الانتحال، والشّفوية والتّدوين، والوحدة العضوية، وقضية السّرقات، ثمّ المبحث الثّالث: المعلّقات والمناهج السّياقية، بدء بالتّاريخي ثمّ المنهج النّفسي، ثمّ الأسطوري وكذا المعلّقات والمنهج الاجتماعي.

أمّا القراءة النّسقية للمعلّقات فقد توزّعت بين أربعة فصول، كلّ منها خصّ بمقاربة معيّنة، فيما يخصّ الفصل الأوّل فقد كان حول: المقاربة البنيوية لشعر المعلّقات، والّتي تجسّدت وفق ما عثرنا عليه من نماذج في أربعة مباحث، الأوّل: كمال أبو ديب ومقاربته البنيوية لشعر المعلّقات، والمبحث الثّاني: سامي سويدان ومقاربته البنيوية لمعلّقة لبيد بن ربيعة، ثمّ المبحث الثّالث: سوزان ستيتكيفتش ومقاربتها البنيوية لمعلّقتي امرئ القيس ولبيد بن ربيعة، والمبحث الرّابع: علي سرحان القرشي ومقاربته البنيوية للمعلّقات السّبع.

ويأتي بعد ذلك الفصل الثّاني حول المقاربة الأسلوبية للمعلّقات، والّتي تكمن في ثلاثة مباحث، أوّلها: موسى ربابعة والمقاربة الأسلوبية لشعر المعلّقات، والمبحث الثّاني: سيّد حنفي حسنين في قراءته الأسلوبية لمعلّقة لبيد بن ربيعة، ثمّ بغداد بردادي ومقاربته الأسلوبية للمعلّقات العشر في المبحث الثّالث.

ثمّ عرّجنا إلى الفصل الثّالث، الّذي خصّصناه للمقاربة السّيميائة لشعر المعلّقات، وتضمّن بدوره ثلاثة مباحث، بحيث جعلنا الأوّل منه للمقاربات السّيميائية للموضوعات في المعلّقات، وكان المبحث الثّاني حول: المقاربة السّيميائية الأنثروبولوجية للسّبع معلّقات كما

قدّمها عبد الملك مرتاض، ليَلِيها بعد ذلك المقاربة السّيميائية والأسلوبية للمعلّقات كما أوردها السّعيد موفقي بطرح مختلف ضمن المبحث الثّالث.

ووفقا لتسلسل هذه المقاربات في النّقد المعاصر اقتضت منّا الخطّة أن نجعل مدار الفصل الرّابع حول المقاربة التّفكيكية لشعر المعلّقات، وكان عبد الله محمد الغذامي على ما عثرنا من نماذج النّاقد الوحيد الّذي وقف على بعض المعلّقات كاملة وفق هذه المقاربة، فخصّصنا المبحث الأول: للتّشريحية (التّفكيكية) الغذامية والمناهج النّسقية، والمبحث الثّاني: المقولات التّفكيكية ، أمّا المبحث الثّالث: فكان حول شعر المعلّقات واستراتيجية التّفكيك.

ثمّ ختمنا بحثنا هذا بخاتمة، جاءت حوصلة وخلاصة لمختلف النّتائج والاستنتاجات الّتي توصّلنا إليها من إنجاز هذا البحث، مردفين لها بملحق ضمّ ترجمة لسير شعراء المعلّقات مع الذّكر الكامل للنّصوص المعلّقاتية مقطّعة تقطيعا عروضيا.

واستنادا إلى ما سبق، فقد عملنا في اختيار المنهج بما قاله الجابري، من أنّ طبيعة النّص هي التي تحدّد المنهج. وما دامت قراءتنا تبحث في تلقي مستويات التّناول، وهي من قبيل قراءة القراءة، فإنّنا نترك المنهج يتبلور في ظلّ المقاربات، في التّعامل مع مختلف القضايا الّتي أثارتها هذه الدّراسات حول المعلّقات بآلية الوصف كآلية من آليات البحث، مع التّحليل والمقاربة والمقارنة عندما نرى في ذلك ضرورة علمية، حتّى نقف على خصوصيّة بعض النّتائج الّتي توصّل إليها هذا البحث أو ذاك، فكان تعاون أو تشارك بين ما هو بنيوي، وتفكيكي، ونسقي.. ليصب في الأخير في قراءة القراءة.

فالمنهج المتبع هو من قبيل قراءة القراءة وهو مختلف عن القراءة المباشرة للأدب فالموقع الطبيعي لناقد النقد هو أن يتخلى عن تبني أحد مناهج نقد الإبداع، وأن يترك هذا الاختيار لنقاد الإبداع أنفسهم، لأنّ المجال الحقيقي لبحثه الخاص ليس المعرفة بل هو معرفة المعرفة، هو إذاً مجبر إذا كان يدرك حدود مهمته الخاصّة على أن يشتغل في الحقل الابستمولوجي، لأنّه من الصّعوبة بمكان الخوض في هذا النّوع من البحث.

أمّا عن المصادر والمراجع المعتمدة في هذا البحث فهي قليلة مقارنة بالمقاربات النّقدية المعاصرة لشعر غير المعلّقات، وما توفّر منها تقلّ عنه قراءات القراءة أو الدّراسات النّقدية الّتي يمكن الاستعانة بها لتوضيح قضية ما في البحث، على أنّنا ننوه بأنّ ثمّة دراسات يمكن أن يستضيء بها هذا البحث، وقد تبنّت في مجملها مناهج قرائية حداثية وما بعد حداثية، نذكر منها: دراسات كمال أبو ديب: الرّؤى المقنّعة، جدلية الخفاء والتّجلّي، البنية الإيقاعية في الشّعر العربي، دراسة موسى ربابعة: القراءات الأسلوبية في الشّعر الجاهلي، السّبع معلّقات لعبد الملك مرتاض، مختلف مؤلّفات عبد الله محمد الغذامي، على رأسها: الصّوت القديم الجديد، الخطيئة والتّكفير، المشاكلة والاختلاف، القصيدة والنّص المضاد، تشريح النّص.

وما توفّر لدينا ممّا يندرج في نقد النّقد اعتمدنا على: دراستي محمد بلوحي السّياقية والنّسقية حول الشّعر الجاهلي، القراءة النّسقية لأحمد يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد ليوسف وغليسي، وشعرنا القديم والنّقد الجديد لأحمد وهب رومية، وقراءة النّص الشّعري الجاهلي في ضوء نظرية التّأويل لعاطف أحمد الدرابسة.

ومع ذلك فإنّ الكثير من المراجع تعذّر الحصول عليها في هذا البحث، ممّا شكّل صعوبة أخرى من بين الصّعوبات الّتي واجهتنا. والّتي قد تضفي نقصا على البحث، ولكن كما يقول الشّاعر لكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان، فلا يدّعي أحدٌ في أيّ عمل الكمال.

غير أنّ بفضل الله عزّ وجلّ جلاله علينا، وبفضل الأستاذ المشرف، استطعنا بإذن الله تعالى أن نتجاوز تلك العقبات ونتخطّاها بما أتيح لنا من فرص، وما توفّر لنا من مادة البحث، تقديم ما أمكننا تقديمه في هذا الإنجاز، الّذي نرجو أن يضيف حلقة جديدة في سلسلة الدّراسات النّقدية حول المعلّقات من جهة، ومن جهة أخرى إضافة لما قد يبحث عنه في الجانب التّطبيقي للمناهج والمقاربات النّقدية المعاصرة، الّتي يعصى على القارئ فهمها فقط في الجانب النّظري.

ومن هنا قد تغدو هذه الدّراسة أكثر من لبنة إلى جانب لبنات كثيرة، وضعها العلماء والدّارسون في هذا الميدان، وتكوّن منها صرح ثقافتنا العامّة، وقد يلحظ المختصّون نقصا في

بعض جوانبها لأنّها اعتمدت النّصوص في نقاط كلّ هذا البحث، وقد تغيب عن الباحث بعض تلك النّصوص أو لا يلتفت إليها، ويجدها غيره، فتتغيّر الأحكام وتتبدّل الآراء.

وبهذا كما يقول عبد الله محمد الغذامي: النّصوص تبقى ويسهر جرّاها الخلق ويختصم، لكن تتغيّر الأدوار والمواقع من قارئ إلى قارئ، وهذه المحاولة هي مسعى للإضافة وإضافة الإضافة، وهو ما أشار إليه عبد الملك مرتاض على أنّ القراءة والبحث هي إضافة إلى الإضافة.

وفي الأخير نسجّل شكرنا وامتنانا إلى الأستاذ المشرف الدّكتور: حمّودي محمّد، الّذي قبل الإشراف على عملنا في هذه الأطروحة، وتأطير هذا العمل وتوجيهه الوجهة الأكثر دقّة وصحّة بما أضفاه من توجيهات تصبّ في عمق المنهجية العلمية، كما نسجّل شكرنا وتقديرنا لكلّ من ساهم في إثراء تصوّراتنا ولو بكلمة واحدة رسمت حروفها على هذا البحث، والزّملاء والمكتبيين الّذين نسأل الله أن يجازيهم عنّا خير الجزاء، وأن يلهمنا جميعا السّداد والرّشاد في القول والعمل، وأن يعلّمنا بما ينفعنا وينفعنا بما علّمنا عليه توكّلنا وهو ربّ العرش العظيم. والله من وراء القصد.

المدخل: شعر المعلّقات في ضوء المقاربات خارج نصية:

1- شعر المعلّقات: التّسمية، العدد، الشّرح، التّرجمة
2- شعر المعلّقات والنّقد الانطباعي
3- شعر المعلّقات في ضوء المقاربات السّياقية

لا يكاد يخفى عن أيّ دارس متخصّص في الأدب العربي، قديما أو حديثا ما تعنيه كلمة معلّقات في هذا الأدب، وما لها من كبير القيمة، فهي كما تردّد في الكثير من كتب القدماء والمحدثين: أبلغ شعر قيل في زمن الجاهلية وأجود ما وصل إلينا من الشّعر الجاهلي، وهي عبارة عن قصائد طويلة برزت فيها خصائص الشّعر الجاهليّ بوضوح كامل. سميت عدّة تسميات: الطّوال، المذهّبات، أو السّموط أي العقود، السّبع الطّوال، السّبعيات (لمن عدّها سبع قصائد)، لكن أشهر هذه التّسميات هي المعلّقات. ولم يكن الاختلاف في التّسمية لهذه النّصوص فقط، بل كذلك اختلف في عددها حتّى بين القدماء والمحدثين، فزعم بعضهم أنّها سبع، وعدّها بعضهم الآخر على أنّها عشر وهو الأغلب، لكن ما ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار هو كيف هذه النّصوص لا عددها، وهو ما سنحاول الوقوف عليه من خلال هذا المدخل، ومختلف فصول ومباحث هذا البحث.

1- شعر المعلّقات: الشّرح، التّرجمة، التّسمية، العدد:

لقد جاء في كتب مؤرخي الأدب أنّ "المعلّقات هي مجموعة من القصائد أبدعها شعراء العرب قبل الإسلام، إضافة إلى مصنّفات أخرى جاهلية: هي الأصمعيات والمفضليات، غير أنّ المعلّقات كانت الأكثر شهرة في تصوير حياة الإنسان الجاهلي، إذ تحتلّ مكانة مركزية في الأدب العربي، وهي تعالج الموضوعات الأكثر امتيازا بقالب شعري مميّز في الأنواع الشعرية القديمة بقيم وموضوعات أكثر تداول."[1]

وقد شرح هذه القصائد "جماعة ذكر منهم صاحب كشف الظّنون،"[2] أبا جعفر بن النّحاس المتوفي سنة (338 هـ)، وأبا علي الثّعالبي المتوفى سنة (356هـ)، وأبا بكر البَطَلْيُوسي المتوفى سنة (394هـ)، وأبا زكريّا بن الخطيب التّبريزي المتوفى سنة (502هـ)، والدّميري صاحب حياة الحيوان، والزّوزني المتوفى سنة (468هـ)، وشرحه مطبوع متداول

[1]- « Les Mu'allqât, les Suspendues ou les Pendentifs, sont un ensemble de qasidas préislamiques jugées exemplaire par les poètes et les critiques arabes médiévaux. Rassemblées à la même époque que les Asm'iyyaât et les Mufaddaliyyât, les Mu'allqât constituent la plus célèbre des anthologies de la poésie jâhalite. Elles occupent une place centrale dans la littérature arabe, où elles représentent les pièces les plus excellentes d'une poésie qui fournit à l'époque classique ses genres majeurs, ses valeurs et ses thèmes paradigmatiques. » Guidere, Mathieu, La Poésie arabe classique, découvert, éd. Ellipse, 2006, p126-127.

[2]- مصطفى صادق الرّافعي، تاريخ آداب العرب، ط2: 1974م، دار الكتاب العربي، لبنان، ص 189.

ومعتمد بكثرة، وهي مشروحة أيضا في كتاب الجمهرة لأبي زيد القرشي، وشرحها أيضا ابن الأنباري (321هـ).

ومن بين أهمّ هذه الشّروح الّتي تبدو معتمدة أكثر ما قدّمه الزّوزني في كتابه "شرح المعلّقات السّبع،"[1] وعدّها سبع قصائد، وهناك شرح أشمل حين ضمّ القصائد العشر ككلّ، وهو شرح الخطيب التّبريزي لهذه النّصوص، حيث اعتمد أيضا الشّرح المعجمي لهذه المعلّقات بدءً بامرئ القيس، طرفة بن العبد، زهير بن أبي سلمى، لبيد بن ربيعة، عنترة بن شدّاد، عمرو بن كلثوم، الحارث بن حلزة، الأعشى ميمون، النّابغة الذبياني، عبيد بن الأبرص.

وهذه الشّروح قد اعتمدها الكثير من الدّارسين واستعانوا بها في دراساتهم وبحوثهم أكثر من اعتمادهم دواوين هؤلاء الشّعراء أنفسهم، فرجعوا إليها عند الاستشهاد بها، لأنّ جهود هؤلاء الشّراح كانت مضنية، فإن "طالت (الشّروح) لها فكانت بإيراد اللّغة الكثيرة والاستشهادات عليها والغرض المقصود منها معرفة الغريب والمشكّل من الإعراب وإيضاح المعاني وتصحيح الرّوايات وتبيينها مع جميع الاستشهادات الّتي لابد منها من غير تطويل يمل ولا تقصير بالغرض يخل،"[2] ولعلّ أكثر ما أفرد هذه القصائد في مجموعة خاصّة هي الشّروح الّتي انصبّت عليها كما سبق وأن أشرنا، فقبل ذلك كانت تدرج وتصنّف ضمن قصائد في دراسات أشمل للشّعر أو الأدب الجاهلي، ولم تفرد لها مصنّفات خاصة كالأصمعيات أو المفضّليات إلّا ضمن الشّروح، فنجد بذلك أكثر الدّراسات الّتي تناولتها مجموعة مقترنة بكلمة: شرح ضمن عناوين هذه الدّراسات، المتمثّلة في "شرح المعلّقات السّبع أو العشر".

إضافة إلى ما لقيته وما حظيت به هذه المعلّقات في ساحة القراءات والدّراسات النّقدية العربية القديمة من شروح، نجد أيضا أنّ هذا الشّعر المعلّقاتي قد خرج عن نطاق الأدب القومي واكتسب صفة الخلود لما يحمله من قيم إنسانية، وهي نصوص غير محدودة بزمان ولا مكان، وترجمتُها إلى مختلف اللّغات العالمية قد يكون خير دليل على ارتقائها.

---

[1]- عبد الله الحسن بن أحمد الزّوزني، شرح المعلّقات السّبع، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، ط: 2009م، شركة أبناء شريف الأنصاري للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ص 9 وما بعدها.

[2]- ينظر: يحي بن علي التّبريزي، شرح القصائد العشر، تعليق: السّيّد محمد الخضر، د ط ت، مكتبة الثّقافة الدّينية، القاهرة، ص 01.

فقد ترجمت بعض هذه المعلّقات وشروحاتها إلى بعض اللّغات الأجنبية، وكان أوّل من عرّف الغرب بالمعلّقات هو وليم جونز (William- Jöns) معاصر جوته (J-W-Goethe)، الّذي كتب رسالة إلى صديقه يقول فيها: "إنّ جونز الّذي نال شهرة واسعة عمّا بذل من جهود في سبيل الشّعر العربي قد قام بنشر المعلّقات... هذه القصائد في جملتها تدعو للدّهشة والاستغراب."[1] ويبدو متأثّرا أكثر بامرئ القيس، وذلك من خلال قصيدته: دعوني أبك، محاطا باللّيل، وهنا يظهر تأثّر جوته بالمعلّقات أيّما تأثّر وهذا ما تصرّح به كاتارين مومزن، خاصة في "البناء الفنّي للمعلّقات... تحسّ أيضا جسارة اللّغة الشّعرية وسمّوها، وتلاحق الصّور وما تنطوي عليه من تجسيم موضوعي كعناصر جمالية متميّزة وإبداعات فنية أصيلة... جوته قد تأثّر في هذا السّياق على وجه الخصوص تأثّرا كبيرا بالمعلّقات... مثّل هذا التّأثّر من خلال النّظر إلى قصائده المستوحاة من الشّعر العربي الجاهلي."[2]

ومن بين الدّارسين الأجانب للمعلّقات نجد المستشرق الألماني فاجنر إوالد (Wagner Ewald) في دراسته: ملاحظات على الشّعر العربي القديم في الجزء الخاص بالشّعر الجاهليّ، يقول عن هذه المجموعة: "إنّ بعض الأشعار الأولى كانت تحمل نفس سمات القصائد الطّويلة المسمّاة بالمعلّقات،"[3] فهو يجعل من المعلّقات نماذج شعرية تقاس بها قصائد أخرى.

كما تُرجم لعدد كبير من شعراء المعلّقات، عن حياتهم وقصائدهم الّتي اشتهروا بها على ألسنة عدد من النّقاد والأدباء الغربيين وذهبوا مثلما ذهب إليه القدماء في تسميتها بالمذهّبات، والسّموط، والقصائد المشهورات والسّبعيات وغيرها، وشرحها وتعليقها، على رأي بعضهم، أو كما جاء في الموسوعة الإسلامية لديهم: "المعلّقات تعني ما علّق، لأنّها كتبت بماء الذّهب وعلّقت على أستار الكعبة في مكّة، وأشهر شروحاتها ظهرت في القرن التّاسع ميلادي."[4]

---

[1]- كاتارينا مومزن، جوته والعالم العربي، ترجمة عدنان عبّاس علي، عالم المعرفة، ع: 194، فيفري/ 1995م، ص 46.
[2]- المرجع نفسه ص 55.
[3]- حسن يوسف، الشّعر الجاهلي في دراسات المستشرقين الألمان، ط1: 2013م، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، ص 14.
[4]- « Le terme Mu'allqât signifie littéralement Suspendues .L'interprétation la plus ancienne et la plus populaire, apparue au IX^{e} siècle, veut que ces odes aient étébrodées en lettres d'or puis suspendues à la Ka'ba de La Mecque. »Lecomte, G...al-Muallakat Encyclopédie de l'Islam. Bril Online, 2014.Reference BULAC (Bibliothèque universitaire des langues et civilisation) 11mars2014 http : llreferenceworks.brillonline/com.

وهكذا "ترجم ريتر (Geheimnisse Ritter) للنّابغة، وعنترة العبسي الّذي كتب عنه توربكه (H Thorbcke) والنّاقد الفرنسي بلاشير (Blacheir) أمّا زهير بن أبي سلمى فقد ترجمت قصائده إلى الألمانية على يد ريشر (O Rescher) أمّا امرؤ القيس فقد سمّي الشّاعر الملك وترجم له الكثير من بينهم فردريك ريكرت (F Ruchert)."[1] وقد أفضت هذه الشّروح والتّرجمات إلى تكوين المرتكزات الأساسيّة لأبرز الدّراسات النّقديّة الواصفة والشّارحة، محاولة إنجاز مقاربة نظريّة تؤسّس لشعريّة النّص الجاهليّ في ظلّ المعطيات الخارج نصيّة التي نجد لها جذورا عميقة في النّص تؤكّد قوّة الضّوابط المكانيّة والزّمانيّة.

وعلى هذا النّحو من القصد اعتنى النّقاد بالتّراث الشّعري العربي أيّما عناية، خاصة تلك الّتي حظيت بها المعلّقات، في التّسمية والأهمية، والشّرح، والعدد، ومختلف الظّواهر اللّغوية فيها الّتي شكّلت مجال النّشاط النّقدي خاصة في بداياته التّأصيلية، كقضية اللفّظ والمعنى، الطّبع والتّكلّف، الفحولة، وبعض المسائل العروضية، وغيرها من القضايا الّتي غالبا ما كانت في المستوى اللّغوي، والنّحوي، والأسلوبي، والبلاغي خاصّة.

غير أنّ على الرّغم من شغف القدماء بالمعلّقات وتفضيلها على مجموعات شعرية أخرى بإفرادها في دراسات خاصة، أو بإدراجها ضمن الشّعر أو الأدب الجاهلي ككلّ، خاصة تلك الجهود الّتي قدّمها كلّ من ابن قتيبة، وابن سلام الجمحي، القرشي، ومختلف النّقاد الّذين وقفوا عليها إلّا أنّ تلك الدّراسات كانت في زمانها، ورأى الكثير من المحدثين أنّها تقليدية، وغير ممنهجة ممّا جعل البعض يثور عليها قائلا: "والآن نعرض تراثنا، بعد فهمه فهما محرّرا، على المقاييس النّقدية والقيم الأدبية الّتي وضعها للشّعر الجاهلي قدامى النّقاد ممن تلقوا هذا التّراث وتذوّقوه بمزاج بيئاتهم، وقوّموه بموازين عصورهم، ولو تحرّرنا من احتكام تلك المقاييس النّقدية، وصحّ فهمنا لتراثنا، لكنّا جديرين بأن نضع منه النّماذج الحيّة.."[2] أي أنّ تلك القراءات تعتبر أحكاما خارجة عن ذاتية النّصّ الشّعري، ولم ترق إلى الكشف عن المخزون الفنّي لتلك النّصوص، بل وقفت فيها على ما هو سطحي وجزئي في غالب الأحيان.

---

[1]- حسن يوسف، الشّعر الجاهلي في دراسات المستشرقين الألمان، ص 18، 20.

[2]- ينظر: عائشة عبد الرّحمن بنت الشّاطئ، قيم جديدة للأدب العربي، ط2، د ت، مكتبة الدّراسات الأدبية، كورنيش النّيل، القاهرة، ص 53.

لكن مع ذلك لا يمكن إنكار مساهمة تلك المجهودات والدّراسات النّقدية بما قدّمت في نشأة النّقد العربي والتّأصيل له، حتّى ولو أصبحت في نظر البعض تقليدية، ولولا مدوناتها ما كنّا ربّما اليوم لنا ما يطلعنا على تراثنا الشّعريّ بنصوصه وشعرائه بجانب معيّن، فهي وقفت وقرأت وقدّمت تلك النّصوص بما توفّر لها من معايير وأسس متاحة، ووفق المخزون الثّقافي الفكري لكلّ ناقد.

أمّا في العصر الحديث وبظهور مختلف العلوم وتطوّرها، وانفتاح النّقد عليها وتأثّره بها، واستفادته منها باكتسابه لخصائص العلمية (كالموضوعية، والفرضيات والاحتمالات، والتجارب، والملاحظة والتّمحيص، والنّتائج...) رجع بعض الدّارسين إلى قراءة التّراث الشّعريّ العربيّ القديم - الجاهليّ والمعلّقات منه خاصّة - بقراءات مغايرة ومختلفة عمّا كانت عليه، وإن كانت هذه الدّراسات الحديثة والمعاصرة لم تنشأ من العدم، بل كان لسابقتها الفضل الكبير في ظهورها حتّى بين العرب والغرب، وقد أثبتت الكثير من الدّراسات وجود الكثير من المفاهيم الإرهاصية القديمة لبعض المصطلحات أو الاتّجاهات النّقدية الحديثة والمعاصرة، ولعلّ ما يظهر من كبير العلاقة بين البلاغة والأسلوبية هو وجه من وجوه الصّلة لما هو حديث بما هو قديم، ولما هو عربي بما هو أجنبي في إطار الدّراسات النّقدية الأدبية.

وإذا رجعنا إلى تلك الممارسات النّقدية الّتي وسم بها النّقد الحديث والمعاصر سنجدها قد أخذت هي الأخرى عدّة مناحي، فمنها ما انكبّ على قراءة شعر المعلّقات بما هو خارج عنه، ومنها ما جعل تلك النّصوص المعلّقاتية منطلقه الأساسي في قراءتها، لأنّ النّقد في مختلف مفاهيمه لا يكاد يخرج عن هذا التّعريف الّذي نظنّه شاملا، وهو "التّمييز ومعرفة الحقائق لما يقع الحكم عليه بعد التّمحيص والتّحليل والاستدلال والتّعليل والوصف والاستنباط... وهذا التّفكير النّقديّ قد يكون انطباعيا، أي بحسب ما يتركه الأثر الفنيّ أو العلميّ في النّفس وقد يكون تفسيريا أي خاضعا لمؤثّرات صادرة عن نفسية النّاقد ومحيطه الخارجيّ. وقد يكون موضوعيّا، تحلّ القيم فيه محلّ الهوى. وقد يكون ذوقيا تبعا لنموذج جماليّ راسخ المبادئ في النّفس والعقل. وقد يكون بنيانيا أساسه العناصر المكوّنة للعمل

المنقود، من حيث التّرابط والمضمون، أي ما بني عليه الأثر داخليا فقط، أي أنّه يستبعد كلّ ما هو خارجيّ عنه."[1]

وركحا منّا على هذا القول يمكن أن نحدّد نوعين أو نموذجين من النّقد أو المقاربة النّقدية: فالنّموذج الأوّل من الدّراسات فهو يدخل ضمن النّقد الخارج نصّي، أي ينطلق من خارج النّص إلى النّص، أمّا النّموذج الثّاني فينصرف إلى المقاربات النّقدية النّصية (النّسقية - المحايثة) الّتي تركّز على النّص في ذاته ولذاته، خروجا منه ورجوعا إليه، والخروج إلى ما هو خارج عنه في بعض الاتّجاهات، لكن ما هو أساسها هو إعطاء كبير الأهمية والأولوية للنّص.

وحتّى النّقد الخارج نصّي انشطر بدوره إلى نوعين من الدّراسات، يقوم النّوع الأوّل على الذّوق وذلك بإخضاع النّص المقروء لذوق القارئ النّاقد وما تمليه عليه انطباعاته أي النّقد الانطباعي منهج ذاتيّ، يسعى النّاقد من خلاله إلى نقل ما يشعر به اتّجاه النّص الأدبي إلى القارئ، تبعا لتأثّره الآني والمباشر بذلك النّص، دون تدخّل عقلي أو تفكير منطقي محكم، وسيلته الأساسية في هذا المسعى هي الذّوق الفردي. ومن بين رواد هذا النّقد سنت بيف (Sainte-Beuve)، وأناطول فرانس (J.France)، وغوستاف لانسون (G.Lonson).

أمّا النّوع الثّاني فهو ما اصطلح عليه بالمناهج النّقدية السّياقيّة، ونقصد بالنّقد السّياقي تلك الممارسة النّقدية الّتي تقارب النّص الإبداعيّ معتمدة في ذلك المؤثّرات الخارجيّة سواء أكانت تاريخية أم نفسيّة أم ميثيوديينية أم اجتماعية الّتي أحاطت بميلاد النّص الشّعريّ واحتضنت تكوّنه.

فقد ركّز أصحاب النّوع الثّاني من النّقد على "معاني النّص مستغلّين في ذلك المناهج السّياقيّة (المنهج النّفسي، والاجتماعي...إلخ)."[2] فخلقت حوارا مع النّصوص والطّروحات الحديثة الّتي يزخر بها العصر، وتطلّع رواده إلى استدعاء التّراث وتقديمه وفق هذا الوعيّ

[1]- رابح العوبي، التّفكير النّقديّ، الملتقى الوطني الأوّل في التّفكير النّقديّ الأدبيّ العربي بين الأصالة والمعاصرة، 80 و09 ماي 2005، جامعة باجي المختار، عنّابة، ط1: أفريل 2008، ص 20.
[2]- المرجع نفسه، ص 283.

وهذه التّحوّلات الجديدة الوافدة والنّاشئة، بما فيها النّقد الانطباعي، المنهج التّاريخي، المنهج النّفسي، المنهج الأسطوري، وكذا المنهج الاجتماعي، وكلّ هذه المقاربات تدرج ضمن إطار المقاربات النّقدية الخارج نصّية، سنحاول التّوقف عندها في هذه المحطّات للاطّلاع على مدى قابليتها وطواعيتها في استجلاء مباحثها في مقاربة تلك القصائد المعلّقاتية، ومدى استجابة هذه الأخيرة لها فيما يلي:

2- شعر المعلّقات والنّقد الانطباعي:

عرف النّقد الانطباعي بمصطلحات مختلفة أهمّها: النّقد الذّاتي أو الذّوقي، وأيضا المنهج التّأثّري أو الانفعالي.. وقد "أجملت جملة من الدّراسات على أنّ طه حسن هو زعيم النّقد الانطباعي،"[1] ويبدو أنّ النّقد الانطباعي يستند أيّما استناد إلى الذّوق عند النّاقد لا إلى العلم.

ويقول محمد مندور (تلميذ طه حسين) عن النّقد الانطباعي، باعتباره أحد أشهر روّاد هذا النّوع من النّقد: "إنّ المنهج التّأثّري الّذي يسخر منه اليوم بعض الجهلاء، ويظنونه منهجا بدائيا عتيقا باليا، لا يزال قائما وضروريا وبديهيا في كلّ نقد أدبيّ سليم، ما دام الأدب كلّه لا يمكن أن يتحوّل إلى معادلات رياضية أو أحجام تقاس بالمتر والسنتي أو توزن بالغرام والدّرهم،"[2] يكون النّقد بذلك فبمنظور محمد مندور عملية ذاتية ذوقية بحكم مجال بحثه ودراسته، وهو الأدب الّذي يراه على أنّه ليس علما قائما على معطيات وأسس علمية، أي أنّ الأدب ليس علم، فلا يقاس بمقاييس العلم.

ويلحّ مرة أخرى محمد مندور على ضرورة التّذوّق الشّخصي متأثّرا بلانسون فيقول: "محو العنصر الذّاتي محوا تامّا أمرا غير مرغوب فيه ولا هو ممكن، والتّأثرية أساس عملنا... لنحذر جيّدا من أن نتصوّر أنّنا نعمل عملا علميا موضوعيا.. فتأثّري موجود مهما كانت قيمتي في نظري.."[3] فهو يثبت ويؤكّد الجانب الذّوقي الذّاتي عنده وينفي ويحذّر من أن يكون بحثه علميا موضوعيا ويكاد يعمّم ذلك على كلّ باحث نظر إلى الأدب نثرا كان أو شعرا وبوقوفنا على شعر المعلّقات نجد أهمّ القضايا الّتي طرحها النّقد الانطباعي في هذه النّصوص ما يلي:

---

[1]- يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبي، ط1: 2007م، جسور للنشر والتّوزيع، الجزائر، ص 09.
[2]- محمد مندور، الأدب وفنونه، د ط ت، دار النّهضة، مصر، ص 140.
[3]- محمد مندور، النّقد المنهجي عند العرب، ط: 2003م، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ص 402.

أ- المعلّقات بين الصّحّة والانتحال:

أُثِيرت قضية الشّعر الجاهلي عامة بين الصّحة والانتحال من خلال التّحليل الفيلولوجي: الّذي يبحث في التّحقّق من صحّة الموروث العلمي والثّقافي للأمم وتمييز الصّحيح منه من المنسوب، وكان لطه حسين الدّور الكبير في هذه المسألة، بحيث تبدو تصريحاته جريئة كفاية ليقول على أنّ "ما نقرأه من شعر امرئ القيس أو طرفة أو ابن كلثوم أو عنترة ليس من هؤلاء من شيء، وإنّما هو انتحال الرّوّاة أو اختلاف الأعراب أو صنعة النّحاة أو تكلّف القصاص أو اختراع المفسّرين والمحدثين والمتكلمين،"[1] لكن أيعقل أن يكون لكلّ هؤلاء يد في انتحال هذه النّصوص، ثمّ إنّه لم يحدّد بالضّبط أيّ فئة كان الانتحال على يدها، أهم الرّواة؟ أم الأعراب؟ أم المفسرون؟ وكأنّه بذلك غير متيقن ممّا يشير إليه، وشكّه هذا اتّسع ليشمل كلّ هذه الفئات، وقد يغدو هذا الشّك إلى المساس إلى تراث بأكمله، وهو بذلك متأثّر بمبدإ ديكارت القائم على الشّك.

إضافة إلى ذلك يعمد طه حسين إلى تباين اللّهجات عند العرب، وذلك أنّ "الرّواة مجمعون على أنّ قبائل عدنان لم تكن متحّدة اللّغة ولا متفقة اللّهجة قبل أن يظهر الإسلام... ولكنّنا لا نرى شيئا من ذلك في الشّعر العربي الجاهلي، فأنت تستطيع أن تقرأ هذه المطوّلات أو المعلّقات الّتي يتخذها أنصار القديم نموذجا للشّعر الجاهليّ الصّحيح، فسترى فيها مطوّلة لامرئ القيس من كندة (قحطان)، وأخرى لزهير، وأخرى لعنترة، وثالثة للبيد وكلّهم من قيس، ثمّ قصيدة لطرفة، وقصيدة لعمرو بن كلثوم، وقصيدة أخرى للحارث بن حلزة وكلّهم من ربيعة... كلّ شيء في هذه المطوّلات يدلّ على أنّ اختلاف القبائل لم يؤثّر في شعر الشّعراء تأثيرا ما. فنحن بين اثنين: إمّا أن نؤمن بأنّه لم يكن هناك اختلاف بين القبائل العربيّة من عدنان وقحطان في اللّغو ولا في اللّهجة، وإمّا أن نعترف بأنّ هذا الشّعر لم يصدر عن هذه القبائل وإنّما حمّل عليها حملا بعد الإسلام،"[2] ويحتج بهذا ليبيّن أنّ هذه النّصوص منتحلة.

ويبدو أنّ ما أصدره طه حسين في هذا الحكم الانطباعي له علاقة بالدّراسة التّاريخية للأدب، لكن ما يتضح عليه أكثر هو النّقد الانطباعي، لأنّه أدرك أنّ "طبيعة النّص الأدبي

---

[1]- طه حسين، في الشّعر الجاهلي، ط: 1997م، دار المعارف للطّباعة والنّشر، سوسة، تونس، ص 19.
[2]- المرجع نفسه، ص 44، 45.

ليست في يد المؤرّخ، وأنّ الحضور الانطباعي ضرورة يقتضيها النّقص الّذي يواجه النّاقد المؤرّخ."[1]

ورغم ما أثاره هذا الحكم من ثورة نقدية كبرى شنّت عليه وعلى طه حسين، ومع ذلك فلا مناص منّا بالرّجوع إلى مسألة جمع هذه المعلّقات ورواياتها، فهي "جمعت في وسط القرن الثّامن ميلادي من طرف حمّاد الرّاوية، وعدد شعراء المعلّقات مختلف على اختلاف النّقاد والدّارسين، فالأصمعي يعدّها ستّ معلّقات، وهناك من يقول أنّها عشرة، ولكنّهم اتّفقوا منهم أبو عبيدة وابن قتيبة على أنّها سبع هم: امرؤ القيس، طرفة، زهير، عمرو بن كلثوم، لبيد، وزيد عليهم خمس شعراء هم: الحارث بن حلزة، عنترة بن شدّاد، الأعشى، النّابغة الذّبياني، الأبرص،"[2] إذًا أوّل من رواها هو حمّاد الرّاوية، وهي عنده سبع: لامرئ القيس وزهير وطرفة ولبيد وعمرو بن الكلثوم وعنترة الحارث بن حلزة، هذا الأخير "قد ضمّه إلى مجموعته لأنّ حمّادا كان مولى لقبيلة أبي بكر بن وائل التي كانت في عداء مع قبيلة تغلب زمن الجاهلية ولمّا لقيت قصيدة عمرو بن كلثوم شهرة واسعة لتمجيدها قبيلة تغلب لم يسع حمّادا أن يعدل عن اختيارها ولكن اضطرّ إلى وضع قصيدة أخرى تشيد بمجد سادته قبيلة بكر بن وائل وهكذا اختار قصيدة سليل هذه القبيلة وهو الحارث بن حلزة،"[3] فإذا كان الغرب أنفسهم شهدوا بذلك على هذه المعلّقات فلِمَ على العربي الطّعن في تراثه، وإن كان يجنح إلى الموضوعية فهو انطباعي بحكمه، لأنّ ما عرف عن الجاهليين هو جهلهم للدّين لا للعلم والأدب، ولم تقف القضية عند حدود الصّحة والانتحال بل امتدّت إلى مسألة أخرى، وهي المعلّقات بين الشّفوية والتّدوين.

---

[1]- يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبي، ص 10.

[2]- « Mu’allqât collectée d’abord vers le milieu du VIII^{e} siècle par Hammâd Al Râwiya,le nombre de Mu’allqât varie en fonction des critiques et des anthologues : certains en reconnaissent six(Asmaî),d’autre vont jusqu’à dix, mais la plupart des critiques anciens s’accordent sur le nombre de sept (Abu Ubayda et Ibn Qutayba) sans toutefois se mettre d’accord sur les poètes de la liste. Cinq noms sont communs à toutes les listes : Imrou‘l Qays, Tarafa, Zuhayr, Amr Ibn Kulthûm et Labid. à ces cinq poètes sont ajoutés, selon la compilation, Al-Harith Ibn Hiliza, Antara Ibn Chaddâd, Al-‘Achâ, Al-Nâbigha al-Dhobyânî, ou Al-Abraç. » Robin Christian, Cités royaumes et empires de l’Arabie avant l’Islam, in : Revue du monde musulmane de la méditerranée, n^{o} 61,1991. L’Arabie antique de Karib’îl à Mahomet-Nouvellesdonnées sur l’histoire des Arabes grâce aux inscriptions p45-54.

[3]- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النّجار، د ط ت ، دار المعارف، مصر، ص 67.

ب- المعلّقات بين الشّفوية والتّدوين:

ينبغي أنّ يكون تصريح الكثير بتدوين وتعليق المعلّقات قد فصل في مسألة الشّفوية والتّدوين إلّا أنّ البحث فيها استمرّ حتّى إلى العصر الحديث، إذ اكتسبت هذه القصائد القيمة الكبيرة لذلك علّقت تعليقات مختلفة من حيث الطّريقة والمكان الّذي علّقت فيه، وأيضا بين الإثبات والنفي لهذا التّعليق، وحتّى أنواع التّعليق كلّ منها يفوق الآخر من حيث الصّحة والأهمية، والأغلب كان "بكتابتها بماء الذّهب على الحرير وتعليقها على أركان الكعبة"[1]، وكان قد قال به أكثر من ناقد أو باحث.

أمّا النّوع الثّاني من التّعليق فهو التّعليق في خزانة الأدب عند الملوك "لأنّ الملك كان إذا استجيدت قصيدة الشّاعر يقول: علّقوا هذه لتكون لنا، في خزانته،"[2] وهناك من يرجع تسميتها بالمعلّقات إلى كون "العرب في الجاهلية إذا كتبت شيئا في الرّقع المستطيلة من الحرير أو الجلد أو نحوهما فخافت عليه قرض فأرة أو أن تأكله عثة، طوَته على عود خشبة وعلّقته في جدار البيت أو الخيمة بعيدا عن الأرض لحرصهم عليه."[3]

وهناك نوع آخرمن التّعليق الّذي يحمل الدّلالة المفتوحة على مرّ العصور، هو تعلّقها بالأذهان فقيل: "لأنّها حريّة أن تعلّق بالأذهان، وسميت بالمعلّقات لتشبيهها بالسّموط، أي العقود التي تعلّق بالأعناق،"[4] وحتّى كلمة المعلّقات أخذت من العلق فالمعنى اللغوي للكلمة جاء "من العِلْق: وهو المال الذي يكرم عليك، تضنّ به، تقول: هذا عِلْقُ مضنَّة، وما عليه علقةٌ إذا لم يكن عليه ثياب فيها خير،"[5] والعِلْقُ هو أيضا: "النفيس من كلّ شيء، وفي حديث حذيفة: فما بال هؤلاء الّذين يسرقون أعلاقنا أي نفائس أموالنا، والعَلَق هو كلّ ما عُلِّق، ما يعني اشتراك هذه

[1]- ينظر: مصطفى صادق الرّافعي، تاريخ آداب العرب، ص 183، وأحمد بن محمد بن عبد ربّه، العقد الفريد، تح: عبد المجيد التّرحيني، ج6 كتاب الزّمردة، ط: 1997م، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 118، وعبد الرّحمن بن محمد بن خلدون، المقدّمة، تح: علي عبد الواحد وافى، ج 3، ط4: 2006م، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 1176.

[2]- أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تح: عبد القادر أحمد عطا، ، ط1: 2001م، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 68.

[3]- أحمد عوين، من قضايا الشّعر الجاهلي، ط1: 1905م، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الاسكندرية، ص 64.

[4]- فوّاز الشّعار، الأدب العربي، ط1: 1999م، دار الجيل، بيروت، ص 27.

[5]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ج1، ط1: 2003م، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 162.

المطولات،"[1] وهو النّفيس من الأشياء والحلي والثّياب، وقد يكون الأصل فيها الكلف والعشق وكأنّ النّاس عشقوا هذه القصائد وتعلّقوا بها،"[2] وعشق النّص مقولة نقدية حديثة لكنّ مفهومها موغل في القدم، ذلك لأنّ الجاهليين كانوا يقدّسون الشّعر ويمنحون الشّاعر المكانة الرّفيعة بين أفراد قومه.

وعلى الرّغم من هذه التّنوّعات في فكرة التّعليق إلّا أنّ هناك بعض الرّواة الثّقاة ينكرون تعليق هذه القصائد بالكعبة، كالجاحظ والمبرّد وصاحب الأغاني أبو الفرج الأصفهاني والزّوزني والتّبريزي وحجّتهم في ذلك أنّ "الأسماء التي وردت بها تلك القصائد فيما لدينا من كتب الأدب واللّغة إلى آخر القرن الثّالث هي السّموط والسّبع الطّوال والسّبعيات، أمّا التسمية الأولى فهي تسمية حمّاد وأمّا الثّانية فمن المفضّل وأمّا الثّالثة فهي للباقلاني في إعجاز القرآن،"[3] ثمّ زد في حججهم على ذلك أنّ "الكعبة حين هدّمت وجدّدت على عهد الرّسول صلّى الله عليه وسلّم لم يرد ذكر ولا أثر لتعليق هذه القصائد في الكعبة ولكن من يرون أنّها علّقت على الكعبة يردّون عليهم بأنّ تعليقها كان لفترة غير طويلة لا تعدو الموسم الذي قيلت فيه."[4]

وقد أتعب اسم المعلّقات الرّواة قديما والباحثين حديثا، فذكروا آراء مختلفة، ولعلّ "أشهرها أنّها علّقت على الكعبة لشهرتها، وأصحاب هذا الرّأي يضمّون عددا من علماء اللّغة والرّواة ابتداء بابن الكلبي، وانتهاء بالبغدادي، ولقد أجمل بعض الباحثين المعاصرين كثيرا ممّا يخصّ هذا النّقد الخارجي حول هذه القصائد."[5] رغم أنّ هذا القول فيه رأي جامع لتلك الرّؤى، الرّؤى، غير أنّه يشير إلى أنّ هذه القضية الّتي أثيرت كثيرا حول هذه النّصوص تعتبر نقدا خارج عن النّصوص، ومن هنا بدا لنا إدراج هذه القضية ضمن النّقد الخارج نصّي، ولأنّه إذا أثبتت شفوية المعلّقات أثبتت قضية أخرى من قضايا قصائدها، وهي مسألة الوحدة العضوية في النّصوص الشّعرية الجاهلية، بحيث يشير البعض إلى أنّ تفكّك الأبيات معناه أن هذا الشّعر

[1]- ينظر: جمال الدّين أبو الفضل بن منظور، لسان العرب، ج5 (ع ل ق) تح: عامر أحمد حيدر، ط1: 2005م، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 993 وما بعدها.

[2]- أحمد عوين، من قضايا الشّعر الجاهلي، ص 65.

[3]- المرجع نفسه، ص 64.

[4]- علي الجندي، في تاريخ الأدب الجاهلي، ط1: 1999م، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ص 156.

[5]- داوود سلوم وآخرون، المعلّقات بين خلاف النّص وتسلسل الأبيات وعددها، ط1: 2010م، دار أسامة للنّشر والتّوزيع، عمّان، ص 03.

بدأ شفويا، وذلك من خلال اللّجوء إلى التّمييز بين الأدب الشّفوي والأدب المكتوب، على أنّ الأوّل يتميّز باستقلال الأجزاء التّفصيلية معنويا، وأنّ الأجزاء تتألّف على شكل خطوط وبعلاقات إضافية، ثمّ إنّ العمل يتألّف من أجزاء مختلطة معنويا، واتخذ أدب ما قبل الإسلام أو الجاهلي تقريبا في جزء منه تمثيلا على ذلك، أمّا الثّاني (الأدب المكتوب) فخصّ به الأدب في العصر الإسلامي وما يليه، ومن ميزاته أنّ أجزاءه تخضع معنويا للعمل ككلّ، أمّا الأجزاء فتتألّف على نحو تركيبيّ وبعلاقات ترابطية داخلية، فيتألّف بذلك العمل على نحو معنويّ كلّي.

وتكون بذلك قصيدة امرئ القيس برؤى البعض تمثيلا على الأدب الشّفويّ، حيث "كان الشّعراء القدماء حسب الظّاهر يملكون الحرية في ضمّ وحدات موضوعية مختلفة، وينهون قصائدهم حين يشعرون بأنّ النّصّ الشّعري قد أصبح يحقّق رضاهم أو رضا مستمعيهم، يوضّح هذا نماذج مجموعة من النّصوص ذات النّماذج الشّعرية الفريدة الملموسة، أمثال معلّقة امرئ القيس، تلك القصيدة الّتي لقيت إعجابا كبيرا، لكنّها لم تقلّد في تتابع موضوعاتها. وعلى كلّ فإذا كان النّموذج قد حاز على رضا واسع، وكانت له القدرة على التّعبير عن حاجات مشتركة، فإنّه هو الّذي يغدو نموذجا قابلا للتّقليد والاتباع."[1]

وفي هذا الإطار لا يمكن إنكار الشّفوية في العصر الجاهلي لكنّها لم تكن تطغى على كلّ النّصوص الإبداعية، فلا يمكن بذلك إنكار وجود التّدوين، لأنّ الشّعر الجاهلي القديم قد ارتحل عبر تاريخه رحلات نقلته من الشّفوية إلى الكتابة، مثلما أشار إلى ذلك بروكلمان، "فقد كانت رحلته (الشّعر الجاهلي) الأولى من الجاهلية حتى مطلع القرن الثاني الهجري رحلة شفوية على ألسنة الرّواة ممّا عرضه للضياع أحيانا أخرى وليس معنى هذا أنّه لم يكتب مطلقا بل إنّنا نستطيع الجزم بأنّ الشّعر العربي القديم قد كتب منذ العصر الجاهلي في صحائف متفرقة أو في دواوين مجموعة وقد اعتمد علماء من الطبقة الأولى من الرواة على هذه المدونات، وإنّهم اعتمدوها مصدرا من مصادر تدوينهم لهذه الدواوين التي رواها عنهم تلاميذهم."[2]

---

[1]- عبد القادر الرّباعي، جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشّعر العربي القديم، ط1: 2008م، دار جرير للنّشر والتّوزيع، عمّان، ص 65.

[2]- بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ص 27.

إضافة إلى ما أشار إليه حسن البنا هو الآخر في هذه المسألة قد يوافق به إلى حدّ ما يقصده بروكلمان، في قوله: "صحيح أنّ الكتابة قوّة تعيد بناء الوعي ولكن ليس صحيحا أنّ الشّفاهيّة نقيض للكتابة ثقافيا ونفسيّا،"[1] ولأنّ "القصيدة الجاهليّة تجسّد مثالا عميق الدّلالة على أنّ المجتمع الّذي أنتجها كان يمرّ بمرحلة انتقال جوهريّة ممّا يسمّى بمرحلة الشّفاهيّة إلى ما يسمّى بالمرحلة الكتابيّة..."[2] ولعلّ رؤى كلّ من حسن البنا وبروكلمان راجع إلى انطلاقتيهما المغايرتين لما انطلق منه أصحاب النّظرية الشّفوية للشّعر الجاهلي، حينما حاولوا أن يثبتوا شفوية هذه النّصوص الإبداعية، وربطهم هذه المسألة بمسألة أخرى، وهي الوحدة الموضوعية في شعر المعلّقات.

ج- الوحدة العضوية في شعر المعلّقات:

كان من ضمن أهمّ القضايا الشّعرية الّتي شغلت فكر النّقاد مسألة وجود الوحدة العضوية في نصوص المعلّقات من عدمه، فأدونيس مثلا يتساءل كيف يكون لشاعر حياته كلّها بدو وترحال "أن ينصرف إلى بناء القصيدة والمؤالفة بين أجزائها،"[3] فيثبت هذه البداوة وينفي وينكر وحدة القصيدة العضوية الّتي تشدّ أبياتها كلّها إلى بعضها البعض: بحيث القصيدة الجاهلية عنده "تعتمد على نظام وحدة المقولة المتمثّل في وحدة البيت، ووحد القافية، ووحدة الوزن، وتعدّد الأغراض.. الّذي يرجع إلى حياة الشّاعر المبعثرة الّتي لا تستقرّ على حال، فهو دائم الحركة، كثير التّرحال والتّنقّل بحثا عن الماء والكلأ والحبيبة،"[4] ولا ينفكّ يعمّم على الشعر القديم بأنّه "بناء مفكك، لا يقوم على وحدة الشعور والموضوع، فمن سيماته استقلال أبياته عن بعضها البعض، وافتقاده لخيط داخلي يشدّ أجزاء القصيدة، كما أنّ الشكل الخارجي للقصيدة القديمة يوهم كثيرا من النقاد بتناسقها وهندستها."[5]

[1]- ينظر: حسن البنا عز الدين، الكلمات والأشياء، التّحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشّعر الجاهلي، ط1: 1989م، دار المنهل، لبنان ص 12.
[2]- المرجع نفسه، ص 11.
[3]- علي أحمد سعيد أدونيس، الشّعرية العربية، ط1: 1985م، دار الآداب، لبنان، ص 30.
[4]- سعيد بززرقة، الحداثة في الشّعر العربي عند أدونيس، ط1: 2004م، أبحاث للتّرجمة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ص 35.
[5]- المرجع نفسه، ص 161.

ويكاد ينحدر إيليا الحاوي في نفس الفكرة، إذ يقول: "الجاهلي بطبيعته نفسه البدائية يظلّ قاصرا عن الوصف الوجداني، لأنّه يقتضي تجريدا وتداولا للذّهنيات والمعاني، وتساؤلا عما وراء الأشياء. لهذا تغلب التّشابيه على شعره... ولعلّ انحراف البدائي إلى الخارج، إلى عالم المحسوس الّذي يشخّص بشكل دائم لا يتغيّر، وحدود مقرّرة لا تتموّج، أثّر كثيرا في نزعة الوصف الجاهلي حتّى أتت صوره كنتيجة حسية أو مقابلة خارجية،"[1] وفي خضم هذا القول ينتهي الحاوي إلى أنّ "الوحدة العضوية في القصيدة معدومة، حيث يظهر فيها التّفكّك واللّاتتابع بين أجزاء الواقع الّذي يتناوله الوصف، وهي خاصية من خصائص النّفسية البدائية،"[2] وأيضا نجد محمد مندور كان من بين الّذين أشاروا إلى انعدام الوحدة في القصيدة دون تكليف أنفسهم عناء البحث والتّحليل والتّنقيب، بل يكتفي بالقول: "إنّ النّاظر في الشّعر العربي القديم لا يلبث أن يلاحظ أنّ وحدة القصيدة العربية لم تكن تتمثّل إلّا في اتّحاد الوزن والقافية أمّا الغرض أو الموضوع فقلّما تلقاه موحّدا في القصيدة العربية القديمة... بسبب ظروف نشأتها التّاريخية."[3]

ولعلّ مرد هؤلاء من بينهم الحاوي في إنكار وجود الوحدة العضوية راجع إلى وقوفهم على هذه الأشعار من خلال الارتكاز على مختلف الأغراض الّتي تضمّها القصيدة، والغرض مرتبط بالنّفس الشّاعرية لها أن تتقلّب بين الحينة والأخرى ممّا قد يبدو لهؤلاء النّقاد قد انعكس في الشّعر بتعدّد الأغراض ممّا أدّى إلى افتقار القصيدة للوحدة العضوية، غير أنّ "إطلاق مثل هذه الأحكام والانطباعات السّاذجة، واتّهام الشّعر بوحدة المقولة، فيه الكثير من النّظر،"[4] لأنّ الأغراض قد تتعدّد في القصيدة الواحدة، لكن الموضوع الّذي يشدّ كلّ الأبيات إليه يكون واحدا، ولعلّ هذا ما لم يكتشفه النّقد الانطباعي، فبذلك أنكر وجود الوحدة العضوية في المعلّقات.

ولم تقف هذه الأحكام الانطباعية عند حدود القصيدة الجاهلية بل عمّمت حتّى على الأشعار في العصور الموالية للعصر الجاهلي، أي أنّ "تعدّد موضوعات القصيدة الجاهلية

---

[1]- إيليا الحاوي، فنّ الوصف وتطوّره في الشّعر العربي، ط2: 1967م، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ص 19.
[2]- المرجع نفسه، ص 75، 76.
[3]- محمد مندور، الشّعر المصري بعد شوقي، ط: 1955م، معهد الدّراسات العربية العالية، القاهرة، ص 12، 13.
[4]- سعيد بززرقة، الحداثة في الشّعر العربي عند أدونيس، ص 36.

بأنّها أشبه ما تكون بالفضاء الواسع الممتد الّذي كانت تقع عليه عين الشّاعر، تجمع أشتاتا من الموضوعات، وتجمع أبيات متجاورة ومتناثرة كأبيات حياة الشّاعر نفسها. ثمّ حكموا عليها بعدم الارتباط، وبإثبات الصّلة فيما بين أبياتها، وتوسّعوا في الحكم حتّى شمل الشّعر في العصور الأخرى، لأنّه كان في رأيهم تقليدا ونسخا للقصيدة الجاهلية،"[1] فهناك جمهرة من الدّارسين الّذين أساءوا فهم القصيدة العربية عامّة، لا الجاهلية وحسب، حتّى "يكاد يجمع أكثرهم على خلوّها من الوحدة العضوية، لأنّهم وقفوا على حدود القصيدة الجاهلية بخلفياتهم المغلوطة عن الشّعر الجاهلي،"[2] وباستنادهم إلى ذوق شخصيّ ذاتي، انطباعيّ لا إلى تحليل علمي دقيق وعميق.

ولأنّ قصائد الجاهليين من ضمنها المعلّقات قد تتشابه موادها، ولكن تختلف عناصرها وتتنوّع وظائفها بسبب هذا الاختلاف، وتتغيّر دلالتها الرّمزية من شاعر إلى آخر، فمعلّقة امرئ القيس مثلا نجد أنّ أحمد عوين رغم إنكاره لوجود الوحدة العضوية فيها إلّا أنّه يتراجع عن رأيه في الأخير على أنّه "إذا كانت الوحدة الموضوعية قد تحقّقت إلى حدّ ما في قصيدة امرئ القيس بما فيها من كثير من التّرتيب المنطقي الذي يمكن أن نجد له روابط تربط بين أطرافه، فإنّنا لا نستطيع أن توجد (تجد) وحدة عضوية في القصيدة على الرّغم من وجود شعور عام يسود القصيدة في أحيان كثيرة."[3]

فمعلّقة امرئ القيس "تصوير لنفسية شاب يعشق الجمال فيقبل على الحياة باحثا عن .. المتعة والجمال، ولعلّ هذا هو الذي أبرز المعلّقة في صورة موضوع واحد على الرّغم من أنّ ظاهرها يوحي بغير ذلك،"[4] وهناك من يرى أنّ "الغرض الّذي يسيطر على أجزاء القصيدة هو الانتصار، انتصار الذّكورة على الأنوثة،"[5] وإن كان الانتصار موضوعا وليس غرضا، غير أنّ الكثير قد يستعملهما على سبيل التّرادف.

[1]- يوسف حسين بكّار، بناء القصيدة في النّقد العربي القديم في ضوء النّقد الحديث، د ط ت، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ص 337.
[2]- المرجع نفسه، ص 29.
[3]- أحمد عوين، من قضايا الشّعر الجاهلي، ص 87، 88.
[4]- المرجع نفسه، ص 88.
[5]- ينظر: إبراهيم محمد عبد الرّحمن، بين القديم والجديد، دراسات في الأدب والنّقد، ط: 1987م، مكتبة الشّباب، مصر، ص 103.

وليست الوحدة العضوية في معلّقة القيس فقط، بل المعلّقات كلّها، حيث يشير علي الجندي إلى ذلك، مع اتّباعه تحليلا يبدو بسيطا وسطحيا لها، يقول: "من ذلك نرى أنّ كلّ واحدة من هذه المعلّقات، كان الشّاعر يفتتحها بمقدّمة، ثمّ تتوالى موضوعاته وأفكاره، حسب ما يقتضي سياق الكلام والمعنى المقصود... وهذا التّمهيد في معظم الأحيان يكون ظاهرا واضحا، وقد يكون أحيانا قليلة خفيا بعض الشّيء، ولم يصرح به الشّاعر ثقة منه أنّ متلقي النّص سامعا كان أم قارئا سيدركه بعقله وتفكيره... وقد تبيّنا في أثناء العرض والشّرح للنّصوص هذه الرّوابط التي تربط بين أجزاء القصيدة، ممّا جعلها تبدو كلّا واحدا متسقا يتسلسل تسلسلا طبيعيا حسب ما يقتضيه العقل والمنطق. وهذا معناه أنّ كلّ معلّقة فيها وحدة متكاملة تترابط فيها أجزاؤها ترابط أعضاء الكائن الحيّ،"[1] فهو أعطى لنصوص المعلّقات الحياة، ووسم مبدعيها بالتّفكير المنطقي المباشر أو بالتّلميح والإيحاء، ومع هذا يتّهم الشّاعر المعلّقاتي بالسّرقة، وهي أخرى من القضايا كان لبعض الانطباعيين طرحها فيما يلي:

د- قضية السّرقات الشّعرية:

لعلّ من أهمّ القضايا الّتي اقتطعت من جهود النّقاد قسطا كبيرا قضية السّرقات، وهي موضوع قديم حديث يضرب بجذوره إلى عصر ما قبل الإسلام، وقد أفاضت الكتب بهذا الموضوع كثيرا، يقول ابن رشيق: "هذا باب متّسع جدا لا يقدر أحد من الشّعراء أن يدعي السّلامة منه وفيه أشياء غامضة إلّا على البصير الحاذق بالصّنعة وأخرى فاضحة لا تغفل على الجاهل المغفل،"[2] ولا يسعنا المجال هنا لأن نطرح هذه القضية على شساعتها إلّا بأكثر بيت شهد له على أنّه مسروق، وهو ما رواه الأصمعي عن سرقة طرفة بن العبد لبيت شعر لامرئ القيس، بحيث نجد حتّى النّقاد في العصر الحديث يشيرون إلى هذا البيت، منهم محمد مندور الّذي رغم أنّه حاول التّفريق والتّمييز بين "الاستيحاء، واستعارة الهياكل، والتّأثّر، السّرقات."[3]

[1]- علي الجندي، عيون الشّعر العربي، ج1، ط: 2000م، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة، مصر، ص 304.
[2]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ص 280.
[3]- ينظر: محمد مندور، النّقد المنهجي عند العرب، ط: 2003م، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ص 359.

إلّا أنّ محمد مندور لم يضف جديدا حين أشار إلى نفس البيت الّذي ذكره الأصمعي على أنّه مسروق وليس مستوحيا (الاستيحاء: هو أن يأتي الشّاعر بمعان جديدة تستدعيها مطالعاته فيما كتب الغير)، ولا باستعارة هيكل (استعارة الهياكل: كأن يأخذ الشّاعر موضوع قصيدته أو قصّته عن أسطورة شعبية أو خبر تاريخي وينفث الحياة في هذا الهيكل حتّى ليكاد يخلقه من العدم)، ولا عن تأثّر طرفة بامرئ القيس (التّأثّر: وهو أن يأخذ شاعر بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب، وقد يكون هذا التّأثّر تتلمذا، كما قد يكون من غير وعي، والنّقد هو الّذي يكشف عنه).

ويذكر بذلك محمد مندور قول أبي الضّياء الّذي يسرف في مذهبه، ويدّعي أنّه يستطيع أن يفطن إلى السّرقات الخفية، وأمّا الغير "فمن النّاس من يبعد ذهنه إلّا عن مثل بيت لامرئ القيس وطرفة حين لم يختلفا إلّا في القافية فقال أحدهما تجمّل، وقال الآخر تجلّد."[1] والبيت هو:

وقوفا بها صحبي على مطيّهم يقولون لا تهلك أسى وتجمّل (امرؤ القيس)

" " " " " " " " وتجلّد (طرفة)

فهو يشير ويذكّر بما أورده أبو ضياء دون إعادة النّظر والتّمحيص، واستشهاده به ضمن السّرقات يبيّن أنّه يوافقه ولا يخالفه في رأيه هذا القائل بأنّ هذا البيت الشّعري مسروق.

وعلى هذا النّحو من الأحكام النّقدية الانطباعية الّتي عيبت بها القصيدة الجاهلية عامة، حيث يردّد كثيرا أدونيس عيوب القصيدة القديمة وقائلها بأنّها تتميّز "بالثّبات وعدم الحركية والبعد الأحادي في تفسيرها، وهذا البعد الضيق هو الذي يقضي على شاعريتها، لأنّها لم تعد قابلة لتعددية التفسير والتّأويل،"[2] ولأنّه من خصائص النّقد الانطباعي الأحكام الجزئية بحيث كما رأينا الكثير من حكمهم على معلّقة امرئ القيس خاصّة الحكم الجزئي على معلّقة واحدة عمّم ليس فقط على المعلّقات بل على الشّعر الجاهلي ككلّ.

[1]- محمد مندور، المرجع السّابق ، ص 363.
[2]- سعيد بزرقة، الحداثة في الشّعر العربي عند أدونيس، ص 161.

إلّا أنّ هذا الرّأي يخالفه الكثير حتّى أولئك الّذين وقفوا على ظواهر جزئية في هذه النّصوص الشّعرية بأنّ: "مهما حاولنا أن نستجلي جانبا من الشّعر الجاهلي بالدّراسة والتّحليل تبقى جوانب كثيرة فيه بحاجة إلى دراسة وإضاءة دائمتين."[1]

ومن هنا وفي ضوء ما سلف ذكره يتّضح لنا معالم هذا النّوع من النّقد القائم على أساس الذّوق لا على أساس العلم المستند إلى التّجربة والنّتائج والحجّة والبرهان، بالتّحليل والتّعليل والتّفسير بالاستعانة بعلوم الأخرى، وهذا ما أدّى إلى ظهور مناهج نقدية قائمة على مختلف العلوم كالتّاريخ، وعلم النّفس، وعلم الاجتماع... قرأت بها هي الأخرى النّصوص المعلّقاتية.

وقد يبدو النّقد الانطباعي وثيق الصّلة بالنّقد أو المنهج التّاريخي غير أنّ الانطباعي يستند إلى الذّوق في حين التّاريخي يستند إلى العلم كغيره من المناهج الّتي زامنت ظهوره، وقد جمعت وأدرجت ضمن النّقد السّياقي، أو كما اصطلح عليها بالمناهج السّياقية الّتي سنقف عليها من خلال هذا المبحث، وما طرحته من قضايا جديدة تخصّ شعر المعلّقات، تبدو مختلفة عمّا سبق.

3- شعر المعلّقات في ضوء المقاربات السّياقية:

أ- شعر المعلّقات والمنهج التّاريخي:

كان من أوائل الدّراسات السّياقية للنّصوص الشّعرية المستندة إلى العلوم الإنسانية: المنهج التّاريخي، خاصّة على يد الباحث ش.أ سانت بيف (Charle Augustin Sainte-Beuve) الّذي أرسى القواعد العلمية للمنهج التّاريخي، إضافة إلى هيبوليت تان (H. Taine)، وفردينان برونتيار (F. Brunetière)، على أنّه "المنهج الوحيد الّذي يمكّننا من دراسة المسار الأدبي لأيّ أمّة من الأمم، ويمكّننا من التّعرّف على ما يتميّز به أدبها من خصائص،"[2] ويعدّ المنهج التّاريخي واحد من أكثر المناهج اعتمادا في ميدان البحث الأدبي لأنّه أكثر صلاحية لتتبّع الظّواهر الكبرى في الأدب ودراسة تطوّراتها.

[1]- صاحب خليل إبراهيم، الصّورة السّمعية في الشّعر العربي الجاهلي، ط: 2000م، مطبعة اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص 05.

[2]- الرّبيعي بن سلامة، الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفنّيات البحث العلمي، 2001/ 2002م، مشورات منتوري، قسنطينة، ص 34.

وإذا رجعنا إلى النّقد العربي فنجد أنّ القراءة التّاريخية في الخطاب النّقدي الأدبي "إحدى القراءات القديمة الّتي واكبت الظّواهر الأدبية، وحاولت مدارستها، وتفسيرها وتدوين أخبارها ومعطياتها وأسسها، وهي تسعى إلى تفسير نشأة الأثر الأدبيّ، وربطه بزمانه ومكانه وشخصياته، حرصا منها على البعد التّاريخي للظّاهرة الأدبيّة، ولذلك نجدها في كثير من طرائقها تشبه الدّراسات الّتي تهتمّ بتاريخ الأدب، إن لم نقل إنّ تاريخ الأدب مرحلة أولى من مراحل تجسيد القراءة التّاريخيّة في الخطاب النّقديّ الحديث،"[1] حيث تحوّلت صلة الأدب بالتّاريخ في العصر الحديث وفي القرن التّاسع عشر ميلادي تحديدا إلى حضور مكثّف للتّاريخي الّذي اتخذ طابعا منهجيا مؤسّسا في كثير من الدّراسات.

وهذه القراءة التّاريخيّة "عدّتها المادة الّتي تنحصر في الرّواية والأخبار، ووسيلتها التّاريخ الّذي يعبّر في جوهره عن الذّاكرة الإنسانيّة بمختلف نشاطاتها الماديّة والفكريّة، ويدرس الإنسان بوصفه كائنا له ماض، وهذا ما يجعلنا ندرك أنّ التّاريخ يطلعنا على أفكار الإنسان الّذي ينتسب لمجتمع ما، أو حضارة ما، وأفعاله، وهذا ما عبّر عنه ابن خلدون بـ: حقيقة التّاريخ."[2]

ومن جملة القضايا الّتي طرحتها القراءة التّاريخية: أولية الشّعر الجاهلي، مصادر الشّعر الجاهلي، التّحليل الفيلولوجي للشّعر الجاهلي، ومن الدّراسات الّتي تناولت هذه القضايا: مصطفى صادق الرّافعي: تاريخ آداب العرب، وجرجي زيدان: تاريخ آداب اللّغة العربية، وناصر الدّين الأسد: مصادر الشّعر الجاهلي وقيمتها التّاريخية، وإحسان سركيس: مدخل إلى الأدب الجاهلي وبدوي بطانة معلّقات العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشّعر الجاهليّ، الأمير شكيب أرسلان: الشّعر الجاهلي أمنحول أم صحيح النّسبة، وإن لم يصرّح بعض أصحاب هذه الدّراسات باتّباعهم المنهج التّاريخي ، إلّا أنّه يبدو من خلال تتبّعهم لسلسلة الأدب العربي القديم خاصة في تطوّراته التّاريخية، والوقوف على أدب كلّ عصر ومقارنته بسابقه، يعتبر هذا من باب المقاربة التّاريخية للنّصوص الشّعرية.

[1]- محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي الحديث في مقاربة الشّعر الجاهلي، ط: 2004م، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص 13.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 13.

وقد أورد ناصر الدّين الأسد في كتابه مصادر الشّعر الجاهليّ وقيمتها التّاريخية "بابا كاملا لبيان مصادر دواوين الشّعر الجاهليّ وإسنادها إلى روّاتها، وطرق رواياتها،"[1] ويكون ذلك في منهج علميّ يطمئن إلى حقيقة صحّة الشّعر الجاهليّ، ويعطينا ثقة في كثير من أصوله. وبذلك تعدّ مقاربته "من أهمّ الإسهامات العلميّة الّتي أنجزت للدّفاع عن قيمة الشّعر الجاهليّ، فاعتبرت بحقّ من القراءات الممنهجة علميّا، واضحة الطّرح، الأكاديميّة في العرض والمناقشة، مبيّنا أنّ الشّعر الجاهليّ حقيقة لاشك فيها، فهو حقيقة وجدت ونقلت إلينا بأمانة،"[2] لكنّها كانت شاملة للشّعر الجاهلي ككلّ، ومع ذلك ما يقال عن الشّعر الجاهلي يشمل في الكثير منه شعر المعلّقات.

ولعلّ من القراءات التّاريخية الّتي أفردت للمعلّقات خاصة، نجد دراسة نجيب محمّد البهبيتي: المعلّقات سيرة وتاريخا، إذ يقول عنها: "ويظهر من التّتبع الفنّيّ أنّ الشّعر العربيّ كان فنّا متطوّرا في جميع مراحله وكلّ مرحلة من المراحل كانت تحمل بذور التّطوّر معها إلى مرحلة تالية وهي سنة سار عليها الشّعر العربي ردحا من الزّمن، حتّى استقرّ حاله على صيغ مرضية راقية تتّضح في المعلّقات العشر الّتي ارتضاها العرب صفوة فنيّة يرجع إليها للاحتذاء أو الاهتداء."[3]

وبذلك تكون القراءات التّاريخية الحديثة للشّعر الجاهلي عامة، ولشعر المعلّقات خاصّة قد تناولته بطرح فيلولوجيّ ساهم في إثراء الشّعر العربيّ من جهة، والثّقافة العربيّة من جهة أخرى، "فأجهدت القراءة العربيّة الحديثة نفسها بتحقيق رواياته، ونصوص الشّعر الجاهليّ، وتمحيص مسائله حتّى ترقى به إلى مصاف التّراث العالميّ ذي الجذور العميقة الّتي لا تتزعزع، بالآليات العلميّة المؤسّسة على رؤية واضحة المعالم،"[4] فمن خلال البحث والتّحقيق في أصول هذه النّصوص الشّعرية تُنفى وتُفنّد تلك الادّعاءات الّتي شكّكت في وجودها وفي أصالتها وأنكرتها كلّما صحّ لها ذلك.

[1]- ناصر الدّين الأسد، مصادر الشّعر الجاهليّ وقيمتها التّاريخيّة، ط8: 1996م، دار الجيل، بيروت، ص 478 إلى 614.
[2]- محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي الحديث في مقاربة الشّعر الجاهلي، ص 65.
[3]- نجيب البهبيتي، المعلّقات سيرة وتاريخا، ط: 1987م، دار الهلال، القاهرة، ص 219.
[4]- محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي الحديث في مقاربة الشّعر الجاهليّ، ص 66.

وإن كانت هذه الدراسات عامة للشّعر الجاهليّ، وشعر المعلّقات خاصة فإنّ الكثير منها "قد وقع في التّكرار والتّرديد لنفس المادة التّاريخيّة حتّى لتجد نفسك تدور من حول نفس المادة العلميّة وأنت تقرأ أكثر من مؤلّف."[1]

إضافة إلى ذلك يبدو لنا أنّ "القراءة التّاريخية أسرفت في المطابقة بين الأدب والبيئة، وجعلته بمنزلة الظّلّ، وأكثر ما تفسده هذه الظّلال بعض حقائق الإبداعات الأدبيّة الأصيلة، أو إخفاؤها أو إظهارها على غير ما هي عليه،"[2] بحيث تعاملت القراءة التّاريخيّة مع النّص الأدبي على أنّه وثيقة تاريخيّة، ولم تلتفت إلى القيم الفنيّة الجماليّة، ولم تقف على الإضافات النّوعيّة الّتي أسدتها الظّواهر الأدبية لحركة الإبداع، فلم تبحث في النّص من حيث شكله الفنيّ، ومعماريته الجمالية، وتشكيله الإيقاعي، فاهتمّت اهتماما بالغا بتاريخية الظّواهر الإبداعيّة.

كما أنّنا نجد "القراءة التّاريخيّة الحديثة عمدت في تعاملها مع إشكالات الشّعر الجاهليّ بشرح الأثر بالعودة إلى التّاريخ، وكأنّ الأثر يفصح عن زمان تأليفه وأحوال عصره، فيكشف وقائعه وعاداته وأخلاقه. لذلك يعتمد النّاقد في استخلاص هذه الظّواهر على وقائع الظّاهرة الأدبية على أنّها تحتوي مضمون زمانها كأنّها حدث تاريخيّ، كما يتحرّى تطابق الرّوايات والأخبار الواردة في الظّاهرة والواقع التّاريخي، وبذلك يجعل من النّقد بطرحه هذا وعاء للتّاريخ، وكأنّ الأعمال الإبداعيّة كتبت لتدعّم التّاريخ لا العكس."[3]

أمّا عن تسمية العصر الّذي برزت فيه تلك النّصوص بالعصر الجاهلي، فلم يكن لجهلهم وقد وردتنا عنهم أشعار كالمعلّقات، فهم "لم يكونوا جهّالا ولا أغبياء ولا غلاظا ولا أصحاب حياة خشنة جافة، وإنّما كانوا أصحاب علم وذكاء وأصحاب عواطف جيّاشة رقيقة وعيش فيه لين ونعمة،"[4] من هنا نجد البعض يصطلح على عصر شعراء المعلّقات بعصر ما قبل الإسلام وليس العصر الجاهلي: لأنّ الجاهلية لم تكن لديهم بالمعنى المعرفي، ولكن كما يقول البعض نظرا لجهلهم للدّين الإسلامي.

---

[1]- محمد بلوحي، المرجع السّابق، ص 19.
[2]- المرجع نفسه، ص 14.
[3]- المرجع نفسه، ص 66.
[4]- طه حسين، في الأدب الجاهلي، ط: 1947م، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ص 74.

وضمن هذا المعطى من المزالق الّتي وقعت فيها المقاربة التّاريخية للأدب عامة والمعلّقات خاصة التّعميم العلمي الّذي أوصل إلى التّشكيك والظّن بموروث شعري لعصر بأكمله، وضيّعت حتّى النّص في بعض الدّراسات، وأهملت مكوّناته وخصائصه، كما أنّها لا تلتفت إلى الشّاعر الّذي أنتج النّصّ ممّا جعل اتّجاه نقدي آخر يراعي هذا الجانب من النّقد، ويظهر ذلك في المنهج النّفسي.

ب- شعر المعلّقات والمنهج النفسي:

يعتبر المنهج النّفسي من بين أهمّ المناهج شهرة وتناولا في السّاحة النّقدية عامّة، وكما هو معروف أنّ هذا المنهج يستمدّ آلياته من التّحليل النّفسي، والّتي أرسى قواعدها سيغموند فرويد (S. Freud) وطوّرها تلميذه يونغ (Young) في مطلع القرن العشرين، "فسّر على ضوئها السّلوك الإنساني بردّه إلى منطقة اللاّوعي أو اللاّشعور،"[1] وقد احتفل النّقاد العرب كثيرا بهذا المنهج وأولوه الاهتمام الكبير بإقبالهم عليه واعتماده في مقاربة مختلف النّصوص الإبداعية خاصّة الشّعرية منها بالتّركيز على الأديب الّذي أهملته الدّراسات التّاريخية.

وركحا منّا عند المعلّقات الّتي لم تقف القراءة النّفسيّة في حدود دراسة شعرائها، بل حاولت التّعرّض للظّواهر النّفسية الّتي قد تمثّلتها هذه النّصوص، ومن أكثر الموضوعات الّتي كانت حقلا للدّراسات النّفسيّة المقدّمة الطّللية الّتي أثارها يوسف اليوسف، مستفيدا في ذلك من علم النّفس الحديث، فهو يربط المقدّمة الطّلليّة بالوجود، حيث يقول عنها: "من البديهي أن يبدي شعر كلّ أمّة مواقف وجوديّة معيّنة، ولكن هذه المواقف ليست النّزعة الغالبة على الشّعور الجاهلي، ولا على مطالع قصائده، إذ هو في معظم أحواله يعكس من جهة، ويخفي وراءه من جهة أخرى مسألة حضاريّة كانت تؤرق الوعي الجاهليّ. وهذ المسألة في رأيي هي قهر الطّبيعة للحضارة، وهذا القهر يتجلّى على شكلين: افتقار الواقع الطّبيعيّ إلى أسانيد الوجود الحضاري ومقوّماته... وتهدّم الطّبيعة لمنشآت الإنسان الحضاريّة."[2]

[1]- يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبي، ص 22.
[2]- يوسف اليوسف، مقالات في الشّعر الجاهلي، ط: 1975م، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص 127.

ومن بين القراءات العربية الحديثة للمقدّمة الطّللية قراءة نفسية: مقاربة عزالدّين إسماعيل الّتي يقول فيها: "الجزء الذّاتيّ في القصيدة، الّذي يعبّر فيه الشّاعر عن نفسه، عن موقفه من الحياة، والكون من حوله، فصورة الحياة بالنّسبة للشّاعر الجاهليّ تنطوي في نفسه على عناصر خفيّة أحسّها الشّاعر إحساسا مهمّا، وقدّر موقفه منها، وربّما كان من أبرز هذه العناصر الخفيّة الّتي اصطدم بها مع ذلك حسّه، التّناقض، واللاّتناهي، والفناء."[1] فإدراك وحسّ الشّاعر للواقع بتناقضاته خاصّة الحياة والموت، ثمّ اللاّتناهي، هذه العناصر الثّلاث للإحساس الوجودي الكونيّ للشّاعر كانت دواعي تداعي اللّحظة الطّللية، "فمن هذه الرّؤية الوجوديّة تنبعث لدى النّاقد فكرة المحدوديّة الّتي أصابت ذهنيّة الشّاعر الجاهليّ، ضمن محدوديّة الأفق، ومحدوديّة الزّمن، ومحدوديّة الإطار العام الّذي يوجّهه، فأراد أن يتخطّى هذه المحدوديّة المتزامنة بغية الخلاص من القيود المجترّة الّتي لم تجعل حلّا لمشاكله الّتي أرّقت هواجسه، هكذا تنمو ذاته المتوهّجة إلى الكشف عن أسرار الحياة،"[2] فالوقفة الطّللية هذه كانت نوعا من التّجاوز الزمكاني الّذي يصوّر الصّراع الداخلي في نفسية الشّاعر المتسائل عن سرّ تلك الحياة الّتي كان يعيشها.

ونجد يوسف خليف قد قارب هذه المقدّمة الطّللية "من زاوية أنّ الفراغ هو جوهر هذه المقدّمة، وأنّها كانت حلّا لمشكلة الفراغ الّتي كان يعاني منها الإنسان الجاهليّ، وهذا الفراغ النّفسيّ الّذي وجد الشّاعر الجاهليّ فيه نتيجة أنّ النّظام السّياسيّ والاجتماعي كان مبنيّا على نظام القبيلة،"[3] ويظهر هذا جليا في قول يوسف خليف: " لاحظنا أنّ هذه الاتّجاهات ارتبطت في كثير من قصائد الشّعر الجاهليّ بحديث الخروج إلى الصّحراء للرّحلة أو الصّيد – وهي متعة أخرى من متع الحياة في الجاهليّة أو وسيلة أخرى من وسائل حلّ مشكلة الفراغ- اتّضح لنا الموقف، فهذا القسم الذّاتيّ من القصيدة الجاهليّة: مقدّماته باتّجاهاتها المتعدّدة، وما يتصلّ بها من حديث الصّحراء، إنّما هو محاولة لإثبات وجود الشّاعر الجاهليّ أمام مشكلة الفراغ في حياته، وهي مشكلة لم يجد لها حلّا إلّا عن طريق هذه المتع."[4]

---

[1]- عز الدّين إسماعيل، روح العصر، ط: 1987م، دار الرّائد العربي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص 17.
[2]- عبد القادر فيدوح، الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، ط1: 2009م، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ص 251.
[3]- محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي الحديث في مقاربة الشّعر الجاهلي، ص 86.
[4]- يوسف خليف، دراسات في الشّعر الجاهلي، د ط ت، مكتبة غريب، مصر، ص 119.

وفي الواقع ظّاهرة التّداعي إلى الماضي موجودة في نفس كلّ إنسان في أيّ زمان وأيّ مكان في أن يملأ فراغه باسترجاع صور وأحداث من الماضي بوقفات يطلّ فيها على ما كان يملأ المكان والزّمان من حركة أصبحت من سجل الذّكريات يستأنس بها للتّخفيف من الأسى الّذي يمزّق نفسه بالحنين إلى تلك الأيّام.

غير أنّ هذا الطّرح ليوسف خليف لم يراع خصوصيّة كلّ مقدّمة بتعميم رؤيته على كلّ النّصوص، "ففي كثير من الحالات لا يمكن أن نقارب المقدّمة الطّلليّة بنفس الرّؤى والآليات الّتي نقارب بها المقدّمات الأخرى من غزليّة أو خمريّة أو فروسية، لأنّ الّذي يقف على الأطلال يصفها فيبكي ويشتكي لا يكون بالضّرورة معبّرا عن فراغ، إذ إنّ المشهد مشهد تأمّل وإمعان نظر لا مشهد ترف بغية ملء فراغ، ولذا طرح يوسف خليف لم يراع خصوصيّة الوقفة الطّلليّة بكلّ ماتحمله من خصوصيّات وعلامات تعبيريّة تتفق بمعان عميقة لها صلة بالنّفس ومعاناتها الشّخصيّة والوجوديّة."[1]

أمّا يوسف اليوسف في قراءته للطّلليّة الجاهلية فهو متأثّر كثيرا بمقولات التّحليل النّفسي الفرويدية، فهو لا يعوّل على البعد الوجودي للطّلل بل يعتمد الطّبيعة ليستدلّ على الانهدام والقهر وصولا إلى الطّلل، و"يضفي على دراسته هذه طابعا ماديا غريزيا مستمدّا رؤيته في التّعامل مع هذه الظّاهرة من التّفسير الفرويدي الّذي يجعل من اللبيدو مقولته الكبرى وآليته الأولى في مقاربته للأعمال الإبداعيّة، فالكبح الجنسيّ وحظره، وهي النّواة الأساس الّتي تعتمد عليه مقاربته للطّلليّة، وندرك ذلك من خلال الحضور الكبير للمصطلحات النّفسية ذات المنحى الفرويدي في قراءته من مثل: القمع الجنسيّ – اللبيدو –الاحتجاز الجنسي – تفريغ المشحون الجنسيّ – الكبح الجنسيّ – الحظر الجنسيّ - الإشباع الغريزي – الانطفاء النّفسي – والارتواء للطّاقة الداخليّة – احتباس هذه الطّاقة داخل الأنا."[2]

وبهذا يتضح لنا تجلّي الطّرح الفرويدي في مقاربة يوسف اليوسف للطّلليّة الجاهلية أكثر في مقاربته لمقدّمات امرئ القيس، "لأنّها تعبير عن أزمته الخاصّة أكثر ممّا هي كشف عن لا شعور جمعي، وكذلك يجب الانتباه إلى تشديده على مسألة الجنسيّة تشديدا تكاد البرهتان

[1]- محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي الحديث، ص 86.
[2]- يوسف اليوسف، مقالات في الشّعر الجاهلي، 140، 141.

الأخريان أن تختفيا معه، أو لنقل تغدوان أمرا ثانويا بالإضافة إلى المحبوبة الّتي تشكّل محور الطّلليّة لديه، فصورة الماء وحسّ الحقل ومفهوم الهدم الحضاري لا تمثّل إلّا حضورا ليس بالكبير، في حين تمتلك الأزمة الجنسية ثقلا وامتلاء يكفيان للاعتقاد بأنّ امرأ القيس ذاتيّ النّزعة ويتحدّث بلسان الجماعة،"[1] فهذه البكائية النّابعة من معاناة دافعها المباشر أزمة جنسيّة، ذكريات الماضي مع ذكر الكثير من أسماء النّساء.

وهكذا يصل يوسف اليوسف إلى أنّ "المعلّقة تجهر بهذه الصّلة بغير لبس، فبعدما يضطرّه القهر إلى التّصريح بأنّ شفاء عبرة مهراقة تسكبها العين، تراه يسترجع من الماضي ما أسلفه إيّاه من خبرات ونقاط ممتازة انكشفت فيها السّعادة، وتجلّت أمّ الحويرث وأمّ الرّباب، دارة جلجل، عقر النّاقة للعذارى، خدر عنيزة، الحبلى والمرضع، ظهر الكثيب، بيضة الخدر،"[2] ومع ذلك يمكن القول عن امرئ القيس بأنّه معروف بمغامراته الغرامية مع النّساء وحبّهنّ الّذي لم يتنه عند واحدة منهنّ، ولذلك كثيرا ما اتّخذت معلّقته في التّحليل النّفسي، وهذا الموضوع يكاد يكون واضحا عند أغلب الدّارسين لهاته المعلّقة، ولشخصية امرئ القيس.

وبهذا نجد يوسف اليوسف يمزج وبشكل بارز "الرّؤية الفرويدية برؤية تستمدّ أدواتها الإجرائية والمنهجيّة من فلسفة يونغ، فيقارب المقدّمات الطّلليّة الجاهليّة غير معلّقة امرئ القيس، وبخاصّة معلّقة كلّ من زهير ولبيد والنّابغة وفق رؤية شموليّة، ترتكز على أبعاد ثلاثة يرى فيها المكوّن الرّئيس للبرهة الطّلليّة، فهي تجمع دلالة القمع الجنسيّ، وقحل الطّبيعة والانهدام الحضاريّ."[3] وتفضي هذه الدّراسة النّفسية للطّلل عنده إلى أنّها "شكل بدائي صحراويّ، أو نمط عربيّ خاصّ من أنماط طقوس الخصب والانفعال أمام الشّح الّذي تمارسه الطّبيعة على الإنسان، مدغوما وبشكل أساسيّ بعنصري الانهدام الحضاريّ، ممثّلا في المنزل الخرب، والانسلاب الجنسيّ، ممثّلا بالحرمان من المحبوبة الرّاحلة... وربّما أفضى بنا مثل هذا المذهب إلى القول بأنّ المجتمع الجاهليّ كان يرى رؤية مخزونة في اللّاشعور الجمعي،

---

[1]- يوسف اليوسف، المرجع السّابق، ص 175.
[2]- المرجع نفسه، ص 177.
[3]- محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي الحديث، ص 96.

وربّما في الشعور الجمعي."[1] فيوسف اليوسف متأثّر برؤية يونغ الّتي تشير إلى أنّ الإبداع يعبّر عن اللاّشعور الجمعي.

وقد كان للزّمان والمكان هما الآخران نصيب من التّحليل النّفسي، بأثرهما البالغ والواضح في حياة الشّاعر المعلّقاتي، الّذي كان دائم التّأمّل فيما حوله، في بيئته الصّحراوية بفضائها الأرضي والسّمائي، "فبما أنّ الشّاعر فنّان يستطيع أن يعكس رؤيته الدّاخلية وشعوره الدّفين على ما أمامه من موجودات ومظاهر، فقد أدّى هذا التّأمّل إلى ملاحظة مظاهر الخلود والاستمرار والتّتابع، ومن ثمّ وجد فيها الزّمن وخلوده ومدى قصر حياته هو بالنّسبة إلى الزّمن ذلك الخلود، رأى هناك تباينا ومفارقة، فهناك خطّ متغيّر... يعيش هذا ويموت، ثمّ يعيش آخر ويموت في حلقات متّصلة، ويتمثّل هذا في الإنسان وسائر الأحياء، وهناك خطّ ثابت، لا يحيا ولا يموت، وإنّما مستقرّ في البقاء، لا حركة فيه، ساكن جامد، ويمثّل هذا في: الجبل... والتّلال والصّحراء. وما هو ممثّل للثّبات في تتابع لحركته المتكرّرة كالشّمس والقمر والنّجوم والسّحاب،"[2] وهكذا كان الجبل بما فيه من بقاء وثبات وشموخ "رمزا حقيقيا للخلود، يراه الشّاعر أمامه كمظهر بيئي يمثّل الجانب العكسي للفناء والنّهاية الّتي يعرف الأحياء لجتها.. أصبح المكان ممثّلا لشيء زمنيّ، وهنا اتّحد المكان مع الزّمان اتّحادا قويّا في صورة الجبل،"[3] أي اتّحاد الجبل (المكان) مع الخلود (الزّمان).

وكان للمرأة الحبيبة كبير الأثر في إضفاء مشاعر نفسية فيّاضة ارتبطت أكثر بالطّلل، وهذا ما حاولت بعض الدّراسات النّفسية أن تقارب فيه "البعد الحنينيّ (النّوستالجي) للمرأة الحبيبة، لما له من ارتباط بالمكان والزّمان في بعديهما النّفسي،"[4] ولعلّ أشهر بيت يظهر فيه ذلك قول امرئ القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ   بِسِقْطِ اللِّوَى بَينَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

---

[1]- يوسف اليوسف، مقالات في الشّعر الجاهلي، ص 138، 139.
[2]- ينظر: صلاح عبد الحافظ، الزّمان والمكان وأثرهما في حياة الشّاعر الجاهلي وشعره، دراسة نقدية نصية، ط: 1982م، دار المعارف، مصر، ص 06.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 9، 10.
[4]- محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي الحديث في مقاربة الشّعر الجاهلي، ص 103، 108.

فالطّلل وارتباطه بالمرأة الحبيبة صوّره أغلب إن لم نقل كلّ المعلّقاتيين، وكثيرا ما ارتبط بمشاعر الحبّ والحزن، فترك أولئك الشّعراء دون قصد مثلا يضرب على كلّ مكان أقفر وخلا من الأحبّة الّذين سكنوه يوما ما، فكثيرا ما نردّد نحن اليوم عبارة: "الوقوف على الأطلال" حين نواجه نفس الموقف.

ومن الظّواهر النّفسية الأخرى الّتي قرأت قراءة نفسية في المعلّقات: ظاهرة القلق، وإن لم يتبع أحمد خليل المنهج النّفسي في مقاربة هذه الظّاهرة في الشّعر الجاهلي بل استفاد من مختلف العلوم والمعارف، إلّا أنّ الظاهرة (القلق) في حدّ ذاتها متعلّقة بالجانب النّفسي، يقول أحمد خليل: "أمّا المنهج الّذي حاولت جهدي التزامه فهو اتّخاذ أشعار الجاهليين وثيقة أتناولها بالتّفسير والتّحليل، وأستنبط ما فيها من إشارات إلى القلق، وأوضّح صلة تلك الإشارات بشتى أوجه الواقعية الإنسانية، البيئية منها والاجتماعية والشّعوريّة."[1]

ولإيضاح هذه الظّاهرة وتحديدها أكثر في الشّعر فقد استعان الشّاعر بمختلف الظّروف الجاهليّة، ويقول: "وقد حملني هذا المنهج على القيام برحلة متأنيّة في رحاب الأبحاث المتوفّرة على علمي النّفس والاجتماع، والانتقال من بعد إلى شعاب التّاريخ الجاهليّ لفهم الحضارة الجاهليّة، من حيث رؤيتها المعرفية، وأسسها الماديّة، وتوفّرت من ثمّ على درس المادة الشّعريّة في مظانها الموثّقة،"[2] أي أنّه استعان بكلّ ظروف النّص المحيطة به.

ويظهر في طرح أحمد خليل لهذه الظّاهرة ربطه لها بشكل القصيدة العربية الجاهلية، "فبراثن القلق امتدّت إلى الجانب الشّكليّ في القصيدة الجاهليّة، فمنعت تلك الوحدة الكائنة في الشّعور من الظّهور في الشّعر ظهورا دقيقا،"[3] فالقلق طبيعة تركيبية نفسانية في أي شخص غير أنّ اتّخاذه حجّة في إثبات عدم توفّر القصيدة على الوحدة العضوية، واتّخاذه المرجع الأساسي عند الأديب في إصدارها مفكّكة الأبيات والأجزاء فيه كثير من المغالطة، لأنّ حتّى أولئك الشّعراء المحدثين، الّذين توصف أشعارهم بما نفي عن القصائد القديمة يعيشون حالات قلق أكبر ممّا قد عاشها الشّاعر الجاهلي، وهنا تبدو نظرة أحمد خليل هذه مواتية لما أشار إليه

1- أحمد خليل، ظاهرة القلق في الشّعر الجاهلي، ط1: 1989م، دار طلاس، سوريا، ص 09.
2- المرجع نفسه، ص 07.
3- المرجع نفسه، ص 371.

روّاد النّقد الانطباعي، الّتي أشرنا إليها سابقا في الحكم على افتقار الشّعر المعلّقاتي إلى الواحدة العضوية والبحث عن مبرّرات ذلك برؤية النّص مفكّك الأبيات.

ومن بين المقاربات النّفسية لشعر المعلّقات أيضا: دراسة مي يوسف خليف للموقف النّفسي عند شعراء المعلّقات، تقول: "كانت منهجية هذا البحث عبر ذلك الخيط النّفسي الدّقيق، الّذي تبيّن من خلاله طبيعة زمن المغترب ابتداء من عرض مشاهد اللّيل إلى تسجيل تأمّلاته الخاصة من خلاله، إلى ما تجسّد فيه من خصوصية ليل الشّاعر الجاهليّ، إلى توزّع الاغتراب بين اللّيل والنّهار طبقا لتنوّع طبائع تجاربه، إلى المشاهد اللّونيّة الّتي تحكي كآبة اللّيل، إلى صراع الإنسان من خلال ظلمة اللّيل ووحشته، إلى اختفاء معالم التّكافؤ في الصّراع الإنسانيّ الزّمنيّ، إلى الاكتفاء بالتّوقّف عند تصوير آلام النّفس، إلى شيوع لغة الخوف والرّجاء والمعاناة البشرية من خلالهما، إلى بلورة حلم المغترب في لحظة خلاص من أهوال اللّيل المفزع."[1]

ومع ذلك لم تكن وقفة مي يوسف خليف مختلفة عن سابقيها أو من ألقوا الضّوء على الشّعر الجاهليّ عامة وشعر المعلّقات خاصة بمنظور أو مقاربة نفسيّة، كغيرها قد ربطت الحاضر والماضي والمكان والزمان ومشاعر النّفس بالنزعة النّفسية عند شعراء المعلّقات، وربطها بظاهرة الاغتراب، إذ تقول: "وبهذا تعكس المعلّقات أنماطا من مشاهد حالات التّمزّق والقلق سواء ما بدا منها متسقا مع لوحات الأطلال، أو صور رحيل الظّعينة، وعندها تتوزّع الصّور بين المتضادات، وتبرز فيها مفارقات السّكون والحركة، أو الثّبات والتّحوّل، ومن خلالها تتكشّف رؤية الجاهليّ لرموز الفناء الّتي أزعجته، ورموز البين الّتي ظلّ خائفا من استمرار توقّعه لها."[2]

إضافة إلى ذلك ما نلمحه عن المقدّمة الطّلليّة، الزّمان والمكان، القلق، الاغتراب شكّلت جملة الظّواهر الّتي حاولت القراءة النّفسية مقاربتها في دراستها لشعر المعلّقات، إلى أن امتدّت

---

[1]- مي يوسف خليف، الموقف النّفسي عند شعراء المعلّقات، د ط ت، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ص 101.
[2]- المرجع نفسه، ص 103.

إلى تأويل كلّ ظاهرة إلى عامل نفسي يعانيه شاعر المعلّقة، وانطلاقها من نفس البداية أوصلها إلى نفس النّتائج الّتي تكاد تكون نفسها عند مختلف الدّارسين.

ومن هنا رغم أنّ هذه المقاربة للشّعر العربي الجاهليّ، المعلّقاتي على وجه الخصوص منه اتّسعت أكثر، بحيث شغلت مساحة كبيرة من الدّراسات الخارج نصّية، بنسبة أكبر مقارنة بالمقاربات الأخرى "ولكن هذه القراءات على ما لها من إسهامات نوعيّة في مقاربة الظّاهرة أكثر من غيرها من القراءات الأخرى خاصّة التّاريخيّة، إلّا أنّها سقطت في التّفسير الميكانيكي للعلاقة بين النّص وصاحبه... وبالغت في الجوانب المرضية لدى الفنان، واهتمّت بعقده وخفاياه وأسراره النّفسيّة."[1]

وبالتّالي "تعامل النّقد النّفسي مع الظّواهر الإبداعيّة بخلفيات معرفية ترتكز في أساسها على مبدإ اللّذة ومبدأ الواقع جعله يقع في الأحكام المعياريّة الّتي ترى ضرورة التّخلّي عن الواقع الخارجيّ نهائيا والانطواء في الواقع الباطنيّ، والبحث في الجانب العصابي للأعمال الإبداعية،"[2] ويغفل بذلك الجوانب الإبداعية والجمالية للعمل الإبداعي، ويجهد نفسه في البحث في سير الشّعراء وأخبارهم الشّاذة، ليؤكّد نتائجه الّتي يبغي الوصول إليها.

كما لم تكن المقاربة النّفسية للمعلّقات في أغلب نتائجها الّتي انتهت إليها مختلفة عن مقاربة نصوص أخرى، لأنّ لها منطلقات بنتائج مسبقة تؤدي بمنطقها إلى التّعامل مع الشّعراء بشعرهم وكأنّهم مصابون بالعصاب والعقد النّفسيّة المرضية والجنون. في حين النّص الإبداعيّ ينبغي أن يقرأ لذاته لا أن يقرأ من أجل إثبات ما هو خارج عنه في اتّجاه عكسيّ، "وقد قال فرويد في بعض كتاباته أنّ العمل الفنيّ لا ينمو على ما يحبّ ويختار، بل هو يواجه مؤلفه أحيانا مواجهة خلق مستقبل غريب عنه."[3] بحيث الفنّ لا يمكن أن يكون تعبيرا وحسب، بل الفنّ يحتوي على كثير من العناصر الفنية والجمالية الّتي قد يضع الفنّان يده عليها حين يقرأ تاريخ الفنّ، ولا تنبع من حاجاته الشّخصيّة وأهدافه الذّاتيّة، بل قد تنبع من واقع حياته الاجتماعية، أو من عالم من خياله وصنعه باعتباره فنان.

---

[1]- محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي الحديث في مقاربة الشّعر الجاهلي، ص 77، 78.
[2]- المرجع نفسه، ص 78.
[3]- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ط3: 1983م، دار الأندلس، لبنان، ص 147.

وقد أخذ التّحليل النّفسي منحى آخر حين نلفي بعض المقاربات النّفسية لشعر المعلّقات قائمة على ما يكون بانطباع نفس القارئ أو النّاقد، أي هناك من يتخذ الأساس النّفسي ليس منطلق منهجه، بل منطلقه هو في ذاته: "فأحيانا يربط النّاقد بين شيئين خارجيين من خلال نفسه، وأحيانا يجد العمل الأدبي مصوّرا ما بنفسه، وفي بعض الحالات يتمثّل نفسه متحدة بالشيء الخارجي، وفي حالات أخرى يتمثّل في الأشياء أشخاصا لهم صفات خاصة معروفة،"[1] وبهذا تكون القراءة النّفسية للشّعر كسابقتها بانطلاقها من مناحي نفسية خارجة عنه، وإن أولت الاهتمام ببعض القضايا الفنّية في النّص إلّا أنّها جعلت مردّها إلى الجانب النّفسي، ولم تحاول الوقوف على ما ورد في هذه النّصوص من رموز وإشارات مثلما فعل روّاد المنهج الأسطوري.

ج- التّفسير الأسطوري لشعر المعلّقات:

نشأ التّفسير الأسطوري عن علم الأنثروبولوجيا بزعامة تايلر (Tailler)، وجيمس فريز (Friser James)، وكاسيرار (Cassirer)، ونور ثروب فراي (N.Thorpe Vrille) باهتمامهم "بتتبّع بدايات الجنس البشري، ودراسة تاريخه الموغل في القدم، قصد تفحّص الموروث الثّقافي البدائي للجنس البشري، فاهتمّت بتتبّع الأشكال الرّمزية للإنسان البدائي، وبخاصّة في حقل كلّ من اللّغة والسّحر والأساطير، منطلقة من أنّ هذه الحقول الثّلاثة هي جوهر الفلسفة الرّمزية للإنسان البدائي،"[2] ولكن لكلّ أمّة ثقافتها ومميّزاتها الخاصة مهما كانت درجة تقدّمها أو تخلّفها، وهذا ما رصده عبد الفتّاح محمّد أحمد إذ يقول: "إنّ علماء الانثربولوجيا الّذين اهتمّوا بدراسة المجتمعات الإنسانية على اختلاف ثقافاتها وبيئاتها وأنصبتها من التّحضّر أو التّخلّف من قبله متّبعين في ذلك المنهج التّطوّري المقارن قد تجمّعت لديهم كميّات هائلة من المواد والموروثات المتماثلة تتضمّن العادات والتّقاليد والأنظمة والأفكار تشبه فيها أكثر الشّعوب بداوة أرقاها تحضّرا."[3]

---

[1]- عز الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربي، ط2: 1968م، دار الفكر العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ص 209.

[2]- محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي الحديث في مقاربة الشّعر الجاهلي، ص 123.

[3]- أحمد عبد الفتّاح محمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشّعر الجاهلي، ط1: 1987م، دار المناهل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ص 73.

أمّا في النّقد العربي فقد التفتت القراءة العربية الحديثة إلى الأصول النّظرية للقراءة الأسطورية فوجدت "فيها الأداة الإجرائية، والرؤية المعرفية الّتي تصلح لأن تقارب بها موروثنا الشّعري القديم وبخاصة الجاهليّ منه، فانبرت لتؤسّس لهذا المنحى من القراءة في مقاربتها للشّعر العربي القديم وبخاصّة الجاهليّ، فظهرت عدة مقاربات حاولت أن تطبّق الكثير من النّظريات الأنثروبولجية على الشّعر الجاهليّ،"[1] وبخاصة نظرية يونغ في الأنماط البدئية والنّماذج العليا، وتايلر في الأصول الأولى للثّقافة، وجيمس فريزر في دراسته لعلاقة السّحر بالدّين، وأرنست كاسيرر في الأسطورة واللّغة، كما استفادت من أطروحات نورثروب فراي، وغيرهم من الدّارسين الأنثروبولوجيين.

وتعتبر دراسة ناصف مصطفى: قراءة ثانية لشعرنا القديم من بواكير الالتفاتات المتميّزة الّتي حاولت أن تؤسّس للقراءة الأسطورية في النّقد العربي الحديث، فمصطفى ناصف في كتابه: قراءة ثانية لشعرنا القديم "اهتمّ بالكثير من الجوانب الميثيودينية في الشّعر الجاهليّ، وكان دافعه في ذلك اقتناعه أنّ القراءات السّابقة للشّعر الجاهليّ، وبخاصة القراءات ذات التّوجّه التّاريخي أو النّفسي كرّست نمطية من الأحكام حتّى أصبحت أحكاما جاهزة تفرض على هذا الشّعر، فأساءت إليه أكثر ممّا خدمته،"[2] وإن كان هناك من لاحظ أنّ قراءته هذه تشهد "حضور المنهج النّفسي والتّاريخي والأسطوري،"[3] غير أنّ ما يبدو عليها هو غلبة الطّرح الأنثروبولوجي.

حاول مصطفى ناصف الاستفادة من نظرية يونغ في الأنماط البدئية والنّماذج العليا في مقاربته للشّعر الجاهليّ، فالشّعر الجاهليّ في نظره "يحمل في لغته وصوره أشكالا نمطية محدّدة قبليا، وأنّ الشّاعر الجاهليّ كانت تشغله تساؤلات عن كبرى اليقينيات حول مصير ومنتهى وعلاقة الإنسان بالكون، وكان الشّاعر لا يخاطب نفسه أو مجتمعه إلّا من خلال استنطاق الماضي الّذي هو الرّواسب الميثيودينية الّتي تحمل اللّاشعور الجمعي للمجتمع الجاهليّ، وقد عبّر عنها في لغة رامزة عبر عدّة موضوعات تكرّرت بكثرة في الشّعر الجاهليّ

[1]- محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي الحديث في مقاربة الشّعر الجاهلي، ص 128.
[2]- المرجع نفسه، ص 130
[3]- عاطف أحمد الدرابسة، قراءة النّص الشّعري الجاهلي في ضوء نظرية التّأويل، ط1: 2006م، جدار للكتاب العالمي، عمّان، ص 92.

منها: الطّلل والرّحلة والنّاقة والمرأة والثّور الوحشيّ وغيرها، وكلّها موضوعات تحمل من الأبعاد الميثيوديّنيّة ما عبّرت عنها اللّغة انطلاقا من جوهر اللّغة المنسية، ومن ثمّ كان جوهر الصّورة في الشّعر الجاهليّ هو اللّغة المنسية للغة اللاّشعور الجمعي، لأنّ هذا الشّعر في مجمله يدور في فضاء من الطّقوس أو الشّعائر النّابعة عن لاشعور جمعي."[1]

وفي التّمثيل على ما يشير إليه مصطفى ناصف من دراسته هذه وقف في الاستشهاد على مقاطع من المعلّقات خاصة معلّقتي زهير ولبيد على أنّهما متشابهتان في القول، وبعض الأبيات من معلّقة القيس، ومعلّقة طرفة...

ونجد أيضا من المقاربات الّتي حاولت أن تستثمر هذه المعارف في مقاربتها للشّعر الجاهليّ: مقاربة نصرت عبد الرّحمن في الصّورة الفنيّة في الشّعر الجاهليّ، وعلي البطل في الصّورة في الشّعر العربيّ، ومصطفى عبد الوافي الشّوري في دراسته: الشّعر الجاهليّ تفسير أسطوري، الّتي يركّز فيها على أسطورية الثّور، إذ يقول عنه: "تحفل صورة ثور الوحش في القصيدة الجاهلية برموز وإشارات كانت تبدو لنا وكأنّها ملاحظات دقيقة بارعة من الشّاعر لا تخفي وراءها شيئا، أفتراها قد انحدرت إلى الجاهلية من الأجيال السّابقة تقليدا أدبيا محضا، أم أنّها تحمل مغزى دينيا قديما توارثته الأجيال، فوصل إلى الجاهليين، ومن ثمّ ظهر في شعرهم على هذا النّحو،"[2] ويضيف إلى ذلك أنّ "الشّعراء يلتفتون إلى أحوال الثّور النّفسية، فيصفون تردّده، وخوفه وهلعه وجرأته... وغضبه وضيقه وصبره وجزعه وقلقه وسهاده، ثمّ إقدامه وإرادته وعزمه، وسروره وإشراق وجهه، وفوزه وحبوره."[3]

ونجد ما تحمله رمزية الثّور في الشّعر الجاهلي من تصوير من أنّ للثّور دلالة رمزية أسطورية، مردّ آخر عند عبد الفتاح محمد أحمد إذ يقول عنه: "يحظى في الأدب السّومري بالقداسة والتّبجيل إله للقوّة والخصب.. في مصر القديمة، وفي شبه الجزيرة العربية وشمالها،

---

[1]- ينظر: مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط2: 1981م، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ص 51، 63.

[2]- مصطفى عبد الشّافي الشّوري، الشّعر الجاهلي تفسير أسطوري، ط1: 1996م، الشّركة المصرية العالمية للنّشر لونجمان، مصر، ص 18.

[3]- المرجع نفسه، ص 112، 113.

وعند العرب الجنوبيين، وفي بعض الكتابات اليونانية واللّاتينية.."[1] فالثّور لم يصوّر في أشعارهم على أنّه مجرّد حيوان قد يقف الشّاعر عند ما قد يقتنيه منه، بل حاول هذا النّوع من القراءة إظهار رمزية هذا الحيوان في مختلف القصائد الّتي صوّرته.

أمّا قراءة وهب رومية، من خلال المدخل المعنون بـ: أغراض أم رموز؟ اتخذت منحى هجومي خاصّة على الدّراسات النّقدية القديمة في قضية الأغراض، متفائلا أو معجبا كثيرا أو منتصرا للدّراسات الأسطورية للشّعر الجاهلي، إذ يقول: "مفهوم الأغراض مفهوم بائس وضرير بل لعلّه أبعد مفهومات نقدنا القديم عن الصّواب... وأقواها تعبيرا عن الجزئية،"[2] ويركّز كثيرا على وظيفة الشّعر الاجتماعية بما فيها النّفسية، وما ينفكّ يستبدل الأغراض بالرّموز، بتأويل "الأغراض الشّعرية أو رمزيتها،"[3] فأشار أنّ القصيدة ليست من أجل الغرض وإنّما من أجل الرّمز، فعمد في إقامة الحجّة بمعلّقة زهير بن أبي سلمى، وإن كان يعتبر "دراسة نص من هذا الفيض الشّعري الغزير لا تقوم شاهدا أو حجّة،"[4] وبعدها رأى أنّ المعلّقة منذ بداية مطلعها تقوم على صوتين: "يتداخل صوتان: صوت الشّاعر الرّامز لفكرة الحياة/السّلم، وصوت الدّيار العاجزة عن الكلام الرّامزة لفكرة الفناء/الحرب،"[5] وما ينفك رومية يربط الظاهرة بالنّفس لأنّه أشار إلى ذلك من قبل إلى وظيفة الشّعر الاجتماعية والنّفسية، فيقول: "ولعلّي لا أخطئ إذا علّلت ذلك بحالة الشّاعر النّفسية، فقد كان زهير مسكونا بأمرين متناقضين هما: حلم السّلم وهاجس الحرب،"[6] فوهب رومية يولي اهتمامه بالرّمز لا بالغرض، غير أنّ ما يبدو منه على أنّه رمز لا يكاد يخفى عن أي قارئ لهذه المعلّقة على أنّ زهير بن أبي سلمى كان يجنح إلى السّلم والسّلام ويخاف الحرب والعداء.

ونجد أيضا ما قدّمته ريتا عوض باعتمادها القراءة الأسطورية لكن ليس بشكل كلّي، أي في الأسطوري وحده، فقد جعلت من ظاهرة الوقوف على الأطلال والبكاء عليها في معلّقة

[1]- أحمد عبد الفتّاح محمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشّعر الجاهلي، ص 150، 151.
[2]- وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنّقد الجديد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 207/ 1996م، ص 139.
[3]- المرجع نفسه، ص 147.
[4]- المرجع نفسه، ص 149.
[5]- المرجع نفسه، ص 150.
[6]- المرجع نفسه، ص 158.

امرئ القيس "فعلا اجتماعيا يشاركه فيه آخرون فأوحى من الكلمة الأولى في قصيدته أنّه لا يروي حدثا شخصيا ولا يعبّر عن همّ ذاتيّ بل يشارك في فعل اجتماعيّ، ويستلهم تراثا ثقافيا،"[1] وترجع ريتا عوض الفعل: قفا في المعلّقة المثّنى وشخصه الثّالث، تحقّق العدد ثلاثة إلى صيغة الجمع في اللّغة العربية "هو عدد نموذجي أصلي في الحضارة الإنسانية، وبالأخص في الأديان الّتي ظهرت في منطقة البحر، كالإيمان بالثّالوث المسيحي، وقيامة المسيح بعد ثلاثة أيّام من دفنه، ، والمرتبطة بنجاة يونان بعد ثلاثة أيّام من ابتلاع الحوت له... والاعتقاد بأنّ الله له ثلاث بنات... "[2] ومن هنا نبدأ نتلمّس البعد الرّمزي والطّقسي والأسطوري للقصيدة عندها بما هي عمل فنّي ينبثق من تراث جماعي ويتوجّه إلى الجماعة، لا وثيقة ذاتية ولا انعكاس لواقع خارجي.

ووصولا إلى ريتا عوض وغيرها من النّقاد الّذين اتّبعوا المنهج الأسطوري في قراءة الشّعر الجاهلي، بحيث حاولت هذه القراءة الوقوف على الجانب الميثيوديني الّذي "كان من الجوانب الغامضة والمجهولة في عالم النّص الجاهليّ، الّتي أثبتت ميثيودينية الشّعر الجاهلي وأحقيته في الوجود وإبعاد زيف النّحل، كما أنّها أسّست للطّرح تأسيسا علميا رغم ما أحاطها من صعوبة خاصة المتعلّقة بمادة الشّعر العربي الجاهليّ."[3]

وما قد يلاحظ على هذا النّوع من القراءة كثرة الدّراسات الأسطورية للشّعر الجاهلي عامة بما فيها المعلّقات الّتي دارت حول "المكوّن الميثيوديني للصّورة في الشّعر الجاهلي، بعد أن حاولت القراءة التّاريخية التّشكيك في هذا الشّعر، والقول بأنّه منحول بحجّة أنّ لا يصوّر الحياة الدّينية للشّعر الجاهلي ذو أصول ميثيودينية."[4] فكان هذا دافعا إلى إعادة قراءة هذا التّراث قراءة أسطورية، ومن الصّور الّتي وردت بشكل مطّرد في هذا الشّعر والّتي لها أصول ميثيودينية: صورة المرأة، صورة الحيوان: من ثور الوحش، النّاقة، وبعض مظاهر الكون كالشّمس والقمر.

---

[1]- ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصّورة الشّعرية لدى امرئ القيس، ط2: 1992م، دار الآداب، بيروت، ص 186.

[2]- المرجع نفسه، ص 186.

[3]- محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي الحديث، ص 173.

[4]- المرجع نفسه، ص 139

وهذه القراءات الأسطورية للشّعر الجاهلي، منها ما يتعلّق بالمنهج نفسه من حيث قدرته على اكتناه النّموذج البدئي بحسب توجّهات فراي، ومنها ما يتعلّق بقدرته على الكشف عن اللّاوعي الجاهلي القابع وراء لغة النّص الجاهلي الّذي تشكّل الأسطورة البنية الأساسية في شروط تكوّنه، ومنها ما يتعلّق في قدرة المنهج نفسه على فتح النّص الجاهلي على آفاق دلالية تفضي إلى تعدّد القراءة وتنوّع اتّجاهات الفهم.

وبذلك يكون "النّظر إلى الأسطورة أو مكوّنات اللاّشعور الجمعي في عملية تلقّي الشّعر وتأويله ينبغي أن يتمّ في إطار مفهوم التّناص... فالشّعر يجسّد كثيرا من الموروثات.. تظهر من خلال بنية على شكل صورة مكتشفة وليست مصنوعة."[1]

وكغيرها من القراءات السّابقة، نجد هذه القراءات الأسطورية للشّعر الجاهليّ قد "وقعت في التّشابه في الطّرح والنّتائج، فهناك شبه تكرار للأطروحات والرّؤى والمنهج حول ميثيودينية الشّعر الجاهليّ من خلال مقاربة المكوّن الأساسيّ للصّورة، فكانت صورة المرأة والحيوان (الثّور الوحش، النّاقة) من الصّور الّتي ركّزت عليها وربطهما بصورة الشّمس والقمر في الكون، وبقية الصّور الأخرى التّابعة لها."[2]

كما أنّ هذه القراءة الأسطورية حينما تجعل المعلّقة أو نصوص المعلّقات: "ترتكز إلى بنية النّموذج البدئي، لأنّه يلحّ على فكرة الجذر الأسطوري للقصيدة الجاهلية. إنّ إلحاحه على إسقاط القصيدة الجاهلية كاملة في الحيّز الأسطوري يعزلها عن سياقها الاجتماعي وينأى بها عن شروط تكوّنها التّاريخي... ويلغي أيضا دور الذّات الفردية للشّاعر في إنتاجها، ويحيل كلّ شيء فيها على بنية النّظام الأدبي في الشّعور الجمعي، وبذلك فإنّه ينفي الدّور الإنساني في خلق القصيدة الجاهلية ويسنده إلى سلطة الآلهة،"[3] وبهذا نجد أنّ ما قد أهملته هذه المقاربة قد كان لقراءة أخرى تبنيه، ومحاولة الوقوف عليه من قبل المنهج الاجتماعي في مقاربة المعلّقات.

---

[1]- ينظر: عاطف أحمد الدرابسة، قراءة النّص الشّعري الجاهلي، ص 158.
[2]- محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي الحديث، 171، 173.
[3]- عاطف أحمد الدّرابسة، قراءة النّص الشّعري الجاهلي، ص 155، 156.

د- شعرالمعلّقات والمنهج الاجتماعي:

يشكّل المنهج الاجتماعي واحدا من المناهج السّياقية، وقد "انبثق تقريبا من المنهج التّاريخي وتولّد عنه واستقى منطلقاته الأولى منه،"[1] وتولّد هذا المنهج أيضا من تنامي النّظريات الماركسية الّتي قلبت موازين التّفكير بجعل المادة أسبق في الوجود من الوعي، ممّا أثّر على الأدب، ودور المجتمع في التّأثير على شخصية المبدع، ومن ثمّ برزت فكرة الالتزام بالقضايا الاجتماعية، فكان بذلك الأساس الأوّل في هذا المنهج هو الانطلاق من المجتمع وقضاياه المعاشة لتفسير النّصوص الأدبية، وبيان قيمتها الفنّية، ومن هنا رأى البعض أنّ الأولى بهم أن يفهموا الشّعر الجاهلي بمقدّماته وموضوعاته وخصائصه في ضوء الحياة العربية الجاهلية وحضارتها السّائدة.

وإذا عدنا إلى العرب فنجدهم قد اهتمّوا بالشّعر منذ العصر الجاهلي، "إذ سجّلوا فيه مآثرهم، وقصص بطولاتهم، وأخبار أيّامهم، ومختلف عاداتهم وتقاليدهم، إلى مشاعرهم وطموحاتهم وغير ذلك من أمورهم الخاصّة، واحتفاؤهم بالشّعر أدّى بهم إلى احتفائهم بالشّاعر، فأكرموه وجعلوه من أسيادهم، وكانوا يقيمون الاحتفالات إذا نبغ شاعر منهم، وكان الشّاعر محامي القبيلة، يذبّ عنها أعداءها ويفتخر بمآثرها، ويقدّر بطولاتها."[2]

وإن كان هذا النّوع من النّقد موجود منذ القدم عند النّقاد القدماء الّذين اهتمّوا بصورة القصيدة العربية، والتّقاليد الفنيّة الّتي تمثّلت فيها، كانت إلى حدّ كبير ترجع إلى اعتبارات اجتماعيّة، وقد اتخذت هذه الاعتبارات أساسا للنّقد، "الأولى أنّ الشّعر تتفاوت درجته بتفاوت درجات الموجّه إليهم، والثّانية أنّ الشّعر يتحكّم في ذيوعه وروايته واختياره شيء آخر غير فنّيته، تتحكّم فيه المكانة الاجتماعية لشخصية قائله. والثّالثة أنّه كان هناك تعارض بين الطّبقة الشّعبية وطبقة ارستقراطية العلم والذّوق. وكلتا الطّبقتين تتطلّب أسلوبا بذاته، ولم تؤخذ الرّسالة الرّوحية والفكرية التي يؤديها الشّعر للمجتمع،"[3] أي بإعطاء كلّ الاعتبار للشّعر من

[1]- صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، ط5: 2005م، أطلس للنّشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ص 45.
[2]- فوّاز الشّعار، الموسوعة الثّقافية العامة، الشّعراء العرب، ج1، ط1: 1999م، دار الجيل بيروت، ص 07.
[3]- عز الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في نقد الشّعر العربي، ص 201.

الزّاوية الاجتماعية، بحيث كانت بعض القبائل تمجّد الشّاعر الّذي ينبغ فيها وتحتفل به، وعلى هذا الشّاعر أن يكون شاعر قبيلته ومجتمعه القبلي.

غير أنّ اعتماد المنهج الاجتماعي في مقاربة شعر المعلّقات يلاحظ فيه نوع من النّقص والقلّة في الجانب التّطبيقي، بحيث قلّما نجد قراءات جعلت من الأطروحات الاجتماعيّة أدوات وإجراءات لمقاربة شعر المعلّقات، وما كان منها وجدناه مبثوثا ضمن الأطروحات النّفسيّة والأسطوريّة، والانطباعية وحتّى التّاريخية.

ومع ذلك من بين المقاربات الاجتماعية للمعلّقات العشر وإن لم يشر صاحبها باتّباعه المنهج الاجتماعي، كما أنّه لم يقف عند بعض المعلّقات وحسب بل كلّ قصائد شعراء المعلّقات بالاعتماد على إحصاء الألفاظ الدّالة على الحياة الاجتماعية، وبعد دراسة هذه الألفاظ المستفيضة توصّل إلى أنّ "الألفاظ الدّالة على الحياة الاجتماعية تمثّل الجزء الأكبر من الألفاظ المستعملة من قبل أولئك الشّعراء، حتّى كأنّها تكاد تكون ممثّلة لكلّ ما ورد في أشعارهم من ألفاظ."[1]

والمعلّقات كما تقول عنها كاترين مومزن: "عند العرب... نجد كنوزا رائعة في المعلّقات،"[2] فقد يبدو أنّ ندى عبد الرّحمن قد حصلت على واحد من هذه الكنوز بمعجمها هذا إلّا أنّها بجعلها الجزء الأكبر فيها للحياة الاجتماعية قد يكون فيه إشارة إلى كون هذه المعلّقات ظاهرة اجتماعية حمّلت كثيرا بما هو اجتماعي.

كما نلفي هذا النّوع من القراءة أيضا عند إبراهيم عبد الرّحمن، الّذي يرى أنّ "أنّ بكاء الأطلال ينبع من إلزام اجتماعي، وأنّ الشّاعر الجاهلي لا يتصور الفن عملا فرديا، بل يتصوره نوعا من النبوغ في تمثيل أحلام المجتمع ومخاوفه وآماله، وفي ضوء فكرة الشّعور الجمعي نجد في كلّ جزئيات القصيدة الجاهلية رموزا معينة فالنّاقة مثلا رمز للإنسان الفاني، والدّهر الباقي معا، كما أنّه في الوقت نفسه رمز للإنسان القويّ الذي يتعرّض لنوازل

---

[1]- ندى عبد الرّحمن الشّايع، معجم لغة دواوين شعراء المعلّقات العشر، ط1: 1993م، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ص 300.

[2]- كاتارينا مومزن، جوته والعالم العربي، ص 45.

الغيب..."[1] كما يرى أحمد عوين أنّ "هذه الآراء الحديثة والأفكار النّظرية الوافدة تحاول تفسير الظّواهر الثّابتة في القصيدة الجاهلية ليس من شكّ أنّها تعتسف الطّريق اعتسافا، وتحاول أن تلبس الشّعراء العرب الجاهليين رداء سارتر، وفرويد، ويونج،"[2] وبيّن أحمد عوين أنّ الهدف من هذه الآراء هو: "إبعاد الواقع الحقيقي عن الشّعر العربي، وإيجاد واقع متخيل، أو تبرئة الشّعر الجاهلي من الوضوح والبساطة والتّأثر بالبيئة الطبيعية والاجتماعية، وتحميله رموزا عميقة ومستويات عقلية بعيدة عن الغور،"[3] لذلك جنح البعض إلى ربط هذه الأشعار بالواقع الاجتماعي لها ولعصرها الّذي أنتجت فيه.

وضمن هذا الطّرح، نجد أيضا عبد الله النّظاوي في كتابه مداخل ومشكلات حول القصيدة العربيّة، لم يصرّح بانتهاجه المنهج الاجتماعي في هذه الدّراسة، كما أنّها لم تقتصر على شعر المعلّقات فقط، وإنّما جاءت بعض الأبيات الشّعريّة من المعلّقات كاستشهادات على بعض القضايا الّتي قد تطرحها المقاربة الاجتماعية لهذا الشّعر، كقضية النّموذج القبلي، حيث يقول: "ومع الصّوت الأوّل الّذي يلقانا في جنبات الصّحراء في العصر الجاهليّ نجد الشّاعر العربيّ يعترف بالتزامه بقضايا قومه، ويرفع لواء التّبنّي لمشكلات "النّحن" ويسخّر لسانه للتّعبير عنها، ويوظّف شعره لتصويرها..."[4]

ويستشهد عبد الله النّظاوي على هذا النّموذج القبلي بمعلّقة عمرو بن كلثوم الّتي يقول عمّا تصوره من ارتباط الشّاعر بقبيلته أو محيطه الاجتماعي أنذاك: "فإذا بعمرو بن كلثوم يطّلع علينا في معلّقته المشهورة بضمير الجمع حتّى لنكاد نحسّ اختفاء الأنا، وتصبح النّحن أساس الموقف كاملا، بكلّ ما يضفيه عليها شاعرها من لغة التّضخّم...ومن ثمّ كان تبني الشّاعر لقضايا القبيلة هو شغله... وأبى إلّا أن يجعل نفسه مجرّد فرد بين النّدماء فراح يترنّم في كلّ اللّوحات الّتي رسمها في معلّقته بصوت الجماعة، بتألّق ذاته بمكانة قبيلته تغلب."[5]

---

[1]- ينظر: إبراهيم عبد الرّحمن، قضايا الشّعر في النّقد العربي، ط: 1975م، نشر مكتبة الشّباب، القاهرة، ص 15.
[2]- أحمد عوين، من قضايا الشّعر الجاهلي، ص 78.
[3]- المرجع نفسه، ص 78.
[4]- عبد الله النّظاوي، مداخل ومشكلات حول القصيدة القديمة، ط2: 1991م، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ص 12.
[5]- المرجع نفسه، ص 12، 13.

ومعلّقة عمرو بن كلثوم تزخر بالنّحن القبلية الاجتماعية، إذ الشّاعر معروف بنزعته القبلية، الّتي نجد منها ما يصوّرها أيضا في معلّقة الحارث بن حلزة، وهذه طبيعة النّزعات القبلية بإحساس الشّاعر الكبير بانتمائه الاجتماعي فيها، وتغنّيه بذلك.

وبذلك يبدو التزام عمرو "بتلك الدّعاية الّتي اصطنعها للقبيلة من منطق القوّة، تعبيرا عن شريعة الغزو الّتي اعتدت بها قبيلته تغلب، وقد شاعت في العصر الجاهلي،"[1] ومعها ذاعت معلّقة عمرو حتّى ردّدها الصّغير والكبير فيها، وكأنّما أضحت الأنشودة القومية الّتي ضاق بها خصومهم.

وبما أنّ قضية الأمن والسّلام هي من قضايا المجتمع فقد نحت هذه القضية في معلّقة شعريّة أخرى لزهير بن أبي سلمى، من خلال الالتزام الفردي، "وهو التزام بقضيّة السّلام الّتي أدرك الشّاعر أهميّتها، فكان داعية للسّلام من طراز خاص، كان الشّاعر واعيا بحجم قضيّة قومه، مدركا أبعادها، حتّى تحوّل إلى داعية لها من منطق التّجربة القبليّة العامّة."[2]

وأخذ النّموذج القبلي منحى آخر في معلّقة أخرى عند طرفة بن العبد الّذي "دعا إلى التّمرّد على القبيلة، وإعلان السّخط على تقاليدها، ولكنّه حتّى في عنفوان تمرّده وشدّة سخطه ظلّ ملتزما، بشكل ما، وكأنّه لا يستطيع أن يفصم العرى الوثيقة الّتي تشدّه إليها بحال، وإذا يسجّل حرصه على أن يظلّ منتميا إليها، متمسّكا بدوره فيها..."[3] أمّا عنترة بن شدّاد فقد "حاول أن يرتقي بطبقة العبيد في المجتمع بشكل متميّز، فألقى في روع أبنائها ضرورة التّسلّح بالفروسيّة، سعيا وراء حريّتهم المفقودة، وطموحا إلى مكانة مرموقة في المجتمع الجاهليّ،"[4] فكان هو الآخر ممن فضّلوا القبيلة بكنفها الاجتماعي، رغم ما كان يعانيه من كونه عبدا حرّر نفسه بعدها، وضمّ نفسه إلى هذه القبيلة.

كما نجد أنّ محمّد عزّام قد تبنّى هذه المقاربة، وذلك في دراسته لقضيّة الالتزام في الشّعر العربي، إذ يقول: "تقوم نظريّة الكتاب على دراسة ظواهر الالتزام في تراثنا الشّعريّ

[1]- عبد الله النّظاوي، المرجع السّابق، ص 13.
[2]- المرجع نفسه، ص 14.
[3]- المرجع نفسه، ص 15.
[4]- المرجع نفسه، ص 18.

منذ العصر الجاهليّ... ولدى تتبعنا لهذه الظّاهرة عبر العصر الجاهليّ... وجدنا أنّ الشّاعر الجاهليّ كان لسان حال قبيلته، يذود عنها بلسانه وسنانه، ويلتزم بالدّفاع عن قيمتها الاجتماعيّة، وقد كان النّابغة وزهير بن أبي سلمى وامرؤ القيس من أبرز ممثليّ الالتزام القبليّ في الشّعر الجاهليّ."[1]

وما ذهب إليه محمّد عزّام في التزام الشّاعر الجاهليّ بقضايا قبيلته لا يخفى عن أيّ دارس لهذا الشّعر لكنّه يبدو أنّه قد أغفل شاعرا آخر كان أكثر التزاما بقبيلته ممّن ذكروا وهو: عمرو بن كلثوم مثلما سبق وأن أشار إلى ذلك عبد الله النّظاوي.

وقد خصّص محمّد عزّام في دراسته هذه بابا كاملا منها "للالتزام القبلي في العصر الجاهليّ، فصله إلى ثلاث فصول أوّلها: الانتماء القبليّ، والثّاني: الالتزام القيمي، مستشهدا بمجموعة من الشّعراء على رأسهم شعراء المعلّقات، خاصّة في تكريم الشّجاعة والقوّة، الحثّ على الكرم، ثمّ انتقل إلى فصل ثالث يبيّن فيه خصائص الشّعر الجاهليّ الملتزم،"[2] يشير الكثير من الدّارسين إلى التزام شعر الجاهليّ والمعلّقات على وجه الخصوص بقضايا المجتمع القبليّ أنذاك غير أنّه لا ينبغي الانطلاق من المجتمع وقضاياه المعاشة لتفسير النّصوص الأدبيّة، وبيان قيمتها الفنيّة كما فعل محمّد عزام فقد بيّن الخصائص الفنيّة للشّعر الجاهليّ بعدما أورد قبلا مختلف الالتزامات القبليّة والقيمية في هذا الشّعر، ومن هنا يبدو وفق هذه المقاربة أنّه لا أهميّة للأدب ولا جمال للإبداع ما لم يكن تعبيرا عن المجتمع.

ولعلّ المقاربة الاجتماعية للمعلّقات رغم قلّتها إلّا أنّها تبدو أنّها كانت أكثر القراءات قربا من الشّعر الجاهلي ومن المناهج النّسقية خاصّة البنيوية التّكوينية، وقد تكون المعلّقات ظاهرة أدبية اجتماعية متميّزة ميّزت وعرّفت وطبعت مجتمعا عربيا، بل وسمت عصرا كاملا، وهذا ما قد يجعل "الدّراسة السوسيولوجية للأدب عندما تتخذ منطلقا مرتبطا بجوهر الأدب وهو التّعبير عن الذّات الفردية والاجتماعية، يمكن لها أن تنجو من محدودية الدّراسات

---

[1]- محمد عزّام، قضية الالتزام في الشّعر العربي، ط1: 1989م، طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، دمشق، ص 11.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 35.

الكمية الّتي لا تستطيع تقييم الظّواهر طبقا لخواصها النّوعية،"[1] كما أنّ هذه المقاربة موغلة في القراءات السّابقة كالتّاريخية والأسطورية، وحتّى الانطباعية.

وإن كانت المقاربة الاجتماعية تبدو الأقرب إلى ملامسة الشّعر المعلّقاتي مقارنة بمقاربات أخرى إلّا أنّها "لم تتجاوز عتبة الشّرح الّذي ينزلق على سطح العمل يتصيّد فيه مبتغاه ثمّ ينتهي سريعا إلى الحكم، ما دام مقياس الجودة احتفال النّص بالصّورة الواقعية، فابتليت القراءة الاجتماعية بآفة سحب الأحكام الجاهزة على النّصوص،"[2] ممّا جعل هذه القراءة الاجتماعية كما يبدو ممّا قدمته أنّها "لا تكتب إلّا نصّا واحدا، بطرق شتّى يتلوّن فيها المضمون ولا يتحوّل.. لقد توقّفت القراءة الاجتماعية عند الإطار الواحد ولم تتعدّاه بل تكرّرت في صور وأشكال تغيب فيها معالم القارئ وتتلاشى أدواته وذاته."[3]

كما أنّ القراءة الاجتماعية جعلت هي الأخرى الشّعر وثيقة اجتماعية، أكثر ارتباطا بالواقع، والأدب وسيلة لإثبات ذلك الواقع، ثمّ نجد مبدأي الانعكاس والالتزام، تقيّد من حرية الأديب وتضيّق رؤاه المختلفة في قصيدته وتختزلها في بوتقة اجتماعية قد تنفّر القارئ منها، وفي خضم هذا المعطى لا يمكن اعتبار المعلّقات خاصة والأدب عامّة سلعة تنتج وتسوّق لمتلقين معينين، أو وفق حاجات المجتمع الّتي يتطلّبها، وإنّما هي فنّ خاصّ متميّز، صدرت من بيئات مختلفة لكنّها تنتمي إلى عصر واحد.

وفي ضوء ما سبق تقديمه يظهر جليا أنّ القراءات الخارج نصية بما فيها: الانطباعية، التّاريخية والنّفسية والأسطورية، الاجتماعية، وحتّى الشّروح والتّرجمة، والدراسات الّتي قرئت بها هذه المعلّقات، "حاولت أن تتمثّل الكثير من الرؤى والمنطلقات المعرفيّة ومرتكزات نظريّة صلبة تؤهّلها لأن تقارب النّصّ الجاهليّ مقاربة واعية، ومن ثمّ استطاعت في كثير من الأطروحات أن تقف على بعض المسائل الجوهريّة في الشّعر الجاهليّ، وأن تطرح تساؤلات جدّ عميقة."[4]

---

[1]- صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، ص 38.
[2]- حبيب مونسي، نقد النّقد، المنجز العربي في النّقد الأدبي، ط: 2007م، منشورات دار الأديب، وهران، ص 91.
[3]- المرجع نفسه، ص 91
[4]- محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي الحديث في مقاربة الشّعر الجاهلي، ص 183.

وبهذا فالمناهج النّقديّة على اختلاف توجّهاتها ومدارسها ومعجمها النّقديّ لها حظّ وافر في الاقتراب من الفضاء المتميّز للنّصّ الشّعريّ الجاهليّ. "وإذا كانت أيّ قراءة لا تدّعي الشّموليّة فإنّ لها نصيبا قليلا أو كثيرا في إنارة جانب من جوانب النّصّ الشّعريّ الّذي عرف به شعراء الجاهليّة،"[1] الّتي تناولتها مجموعة أو وقوفا على نصّ واحد من نصوصها قد حاولت أن تقيّمه وفق رؤى ومنظورات مختلفة ترتبط بنوع من الثّقافات الّتي تصدر عنها تلك الدّراسات، عملت على تقديم مغاير ومختلف وجديد عمّا قدّمه النّقاد القدماء، فالنّصوص الشّعرية المعلّقاتية ثابتة والقراءات متعدّدة، ولا يمكن لأيّ قراءة مهما كانت قدرتها ومعطياتها أن تدّعي الإحاطة المطلقة بالنّص مهما كانت طبيعته وجنسه الأدبي، وهذا ما تنتهي إليه النّظريات الحديثة في نظريّة القراءة.

ومع ذلك فمن الملاحظ أنّ المناهج السّياقيّة في النّقد العربيّ الحديث تعاملت مع الشّعر المعلّق تعاملا خارجيا، ونظرت إليه على أنّه وثيقة تبريريّة لمقولات خارجية، سواء أكانت تاريخيّة أم نفسيّة أم ميثيوديّنيّة أم اجتماعية. عملت على تسطيح النّص وجعله يتكئ على الجاهز من الصّيغ والعبارات المتعاودة والمكرّرة في كلّ نص، ممّا جعل هذا النّقد "يخلو من الجدّة والطّراوة والمضاء ويكتفي بالتّقرير والإخبار،"[2] ذلك أنّ أقرب هذه الدّراسات كانت تكرّر نفسها عند مختلف الدّارسين دون إظهار التّميّز والاختلاف بين القارئ والآخر.

وإن كان هناك اختلاف بين هذه المناهج السّيّاقية ونقاط تلاق إلّا أنّها كانت تحكم بالعموم على نصوص المعلّقات حكما عامّا شاملا لها دون مراعاة خصوصية كلّ نصّ، فهناك فروقات ذاتية نصيّة بين مختلف النّصوص في الفترة الواحدة، خاصّة ونحن نعلم أنّ نصوص المعلّقات كانت نتاج عصر واحد هو العصر الجاهلي بتفاوت زمني طفيف بينها.

فانصرفت هذه المناهج السّياقية إلى العوامل الخارجية بالدّراسة والتّحليل، كما أنّها لم تهمل الجوانب الفنّيّة في نصوص المعلّقات وحسب، بل كانت قد شكّكت في وجود هذه النّصوص، وهناك من أصرّ على القول بشفويتها، فترتّب عن ذلك أنّها غير متماسكة في

---

[1]- محمد بلوحي، المرجع السّابق، ص 183.

[2]- محمد لطفي اليوسفي، المتاهات والتّلاشي في نقد الشّعر، ط: 1992م، دار سراس للنّشر، تونس، ص 87.

وحدتها عبر النّص الواحد، وبهذه القراءة "اتّهم النّصّ الشّعريّ الجاهليّ بالتّفكّك والتّجزّؤ والتّشظي من خلال قراءات قاصرة لم تقف عند حدود التّفكّك في النّصّ الجاهليّ، وإنّما تجاوزت ذلك واتّهمت العقل العربي بأنّه عقل مفكّك ومتشظ لا يقيم وزنا للكلّ، وإنّما يقيم الوزن كلّه للمعاينة الجزئيّة السّطحية الّتي تضع الأشياء إلى جانب بعضها دون أن يكون بينها أيّ رابط منطقي. وقد سادت هذه الدّراسات الّتي تناولت النّصّ الشّعريّ الجاهليّ مدّة طويلة من الزّمن."[1] لأنّه كان لها جذور في النّقد القديم، وأصبح يتعاطاها بعض النّقاد المحدثين "وفق تقاليد جاهزة ومتوارثة."[2]

ضمن هذا المعطى النّقدي للمقاربات النّقدية الخارج نصية للمعلّقات عامة، أو في بعض النّصوص منها، أو حتّى بعض الأبيات المستشهد بها، قد قدّمته حيث أغنت هذه القراءات السّيّاقية حقول المعرفة المتاخمة للأدب، إلّا أنّها "بتسخيرها النّص تسخيرا مخبريّا، تجرّب عليه تحقيقاتها العلميّة، فتتقوّى وتزداد شراهة، وتتخطّى أحكامها ميدانها الفعليّ لتصبح أحكاما أدبيّة يرزح تحت نيرها النّقد الأدبيّ، فتكبّله وتثقل كاهله بجمل من الأحكام الغريبة عنه، تتوارثها الكتابات لتجعل منها أسسا نقديّة تؤول إليها أذواق النّاس، وتتشكّل منها معارفهم المتعلّقة بالأدب."[3]

ثمّ إنّ الشّاعر الجاهليّ بوصفه موضوعا لمجموع هذه المقاربات التّحليليّة "لم تتناوله بوصفه كيانا له خصوصيته ومواصفاته الّتي تعتمدها طبيعة الحضور الّذي تماشى مع طبيعة الحياة بكلّ ما تجليه من معاني الصّراع قصد البقاء، فإنّ هذه المقاربات لم تعتمده إلّا شاهدا يعضد رؤاها المعرفية، ويعمّق أفقها التّصوّري،"[4] ومن ثمّ فهي تدلّل من خلاله على مرجعياتها المعرفية نظرا لكونه يؤكّد في نظرها ذلك الجامع لخواص الإنجاز المعرفي لكلّ مقاربة ترتهن إلى نجاعة التّحليل.

---

[1]- موسى ربابعة، قراءة النّص الشّعري الجاهلي، ط: 1988م، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، الأردن، ص 05.
[2]- إدريس بلمليح، المختارات الشّعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، ط1: 1995م، كلية الآداب بالرّباط، ، ص 386.
[3]- حبيب مونسي، حقيقة المناهج النّقدية، النّص من السّياق إلى النّسق، مجلة مطارحات في اللّغة والأدب، ع2: 3/ 2010م، المركز الجامعي، غليزان ص 27.
[4]- محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي الحديث في مقاربة الشّعر الجاهلي، ص 88.

وهكذا قد تبيّت الإحالة على السّياقيّ الخارجيّ الفعل القرائيّ، وتربطه بإنجازات قائمة في هذا الحقل المعرفيّ أو ذاك، وتجعله تابعا لها، تفضي نتائجه إليه جملة بما يقوّيه ويؤكّد فرضياته، ويقصّر النّصّ في قصره على هذه الوجهة دون الأخرى، "فلا ينفتح على العوالم المتداخلة الّتي نسجت لحمته وسداه. بل يظلّ في بوتقة السّيّاق يدور في حدوده لا يتجاوزها فيضيق الأفق وتنغلق الدّائرة ولم ينل من النّصّ شيئا يجدّد به نسغه واستمراريّته. لأنّ القراءة السّياقيّة قراءة استنزافية تمتصّ كلّ مكوّناته، وتأوّلها بحسب توجيهات السّيّاق، فلا تبقى خلفها إلّا هياكل نخرة جوفاء تتخطّاها إلى غيرها،"[1] وقد تكون في بعض الأحيان قراءة انتقائية تنزلق على السّطح، تتخيّر من النّصّ ما يخدم غرضها، فتقف عنده، ثمّ تتجاوزه إلى نقاط تراها تتجاوب وأدواتها، شأن القراءة النّفسيّة.

وإن كانت المناهج العلمية الّتي ساهم في نشأتها مختلف العلوم الإنسانية تجنح إلى الموضوعية نجدها قد تتبّعت نصوص المعلّقات منذ نشأتها بين الأحكام المعيارية الجاهزة أو بوجهات مختلفة منطلقة من سياقات خارجية مختلفة عن هذه النّصوص في ذواتها، وفي بناها التّركيبيّة، في محاولة الانطلاق من خارج النّص إلى داخله، والعكس، وليس بالمكوث فيه، فأين تكمن الموضوعية في طرحها، ولعلّ هذا ما أسقطها في دائرة الذّاتية الّتي أكّدها أنصار النّقد التّأثّري، وتبقى في مجملها خارجة عن ذاتية النّص.

ولعلّ إشارة جابر عصفور إلى "أنّ من يبحث في قصائد عصر من العصور، لابد له من أن يحدّد موضوعها بنفس القدر الّذي يحدّد أسلوبها وقيمتها الفنيّة، وذلك كي يستطيع أن يحدّد مكانتها من الشّعر المعاصر لها، والشّعر الّذي جاء بعدها، وأخيرا الصّلة بينها وبين نفس الشّاعر أو الشّعراء الّذين أنتجوها والصّلة بينها وبين نفوس الّذين قيلت بينهم،"[2] وهو ما يمكننا الأخذ به، من خلال البحث في المقاربات النّصية (النّسقية) الّتي حاولت الوقوف على بعض المسائل الّتي لم تعرها المقاربات الخارج نصية (السّياقية والانطباعية) اهتماما في قراءاتها المختلفة للمعلّقات أو أغفلتها، وبإنهاكها للنّص في قصره، وأظلمت على تفتحه على العوالم

[1]- حبيب مونسي، حقيقة المناهج النّقدية، ، ص 27.
[2]- جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، ط: 1983م، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، ص 259.

المتداخلة الّتي نسجت لحمته، وضيّقت أفقه وغلقت دائرته، بانزلاقها على السّطح، وتخيّرها لما يخدم غرضها، وسنرى مدى تميّز تلك المقاربات النّسقية الّتي شكّلت منعطفا نوعيا في مسار الحركة النّقدية عامة، وإن كانت ستحقّق هذا المنعرج مرّة أخرى في مسار القراءات النّقدية للمعلّقات، وهذا ما نطمح فحصه وكشفه والوقوف عليه في الفصول اللّاحقة: بدء بالمقاربة البنيوية ثمّ الأسلوبية، فالسّيميائية، وأخيرا المقاربة التّفكيكية لشعر المعلّقات.

الفصل الأوّل: المقاربة البنيوية لشعر المعلّقات:

1- كمال أبو ديب ومقاربته البنيوية لشعر المعلّقات
2- مقاربة سامي سويدان البنيوية لمعلّقة لبيد بن ربيعة العامري
3- سوزان ستيتكيفتش ومقاربتها البنيوية لمعلّقتي امرئ القيس ولبيد بن ربيعة
4- عالي سرحان القرشي وبناء المعلّقات السّبع

لقد أثارت دراسات العالم اللّغوي فردناند دي سوسير (Ferdinand Dé Saussure) اللّسانية القائمة على مختلف الثّنائيات (اللّغة /الكلام، الدال/ المدلول، الآنية والزّمانية..) انقلابا كبيرا في عالم الدّراسات النّقدية، أدّت إلى تغيير كلّ موازين التّفكير النّقدي الّتي طغى عليها الطّرح الانطباعي والسّياقي أو الخارج نصّي عامة في النّظرة إلى مختلف النّصوص الأدبية، فأحدثت هذه الدّراسة الوصفية (أبحاث دي سوسير اللّغوية) المنكفئة على النّسق اللّغوي في ذاته ولذاته منعرجا في طريق الحركة النّقدية، وجّه روادها وتابعيها إلى الاهتداء بها والخوض فيها وتطويرها، ممّا تمخّض عنه ظهور المنهج البنيوي، الّذي تبنّاه الكثير من النّقاد والدّارسين على اختلاف أجناسهم في مقاربة مختلف النّصوص الأدبية شعرية كانت أم نثرية، قديمة أو حديثة، وعلى ذكر النّصوص الشعرية القديمة فقد كان لشعر المعلّقات نصيب من الدّراسة وفق هذا النّوع من المقاربات في هذا الميدان النّقدي.

وتجسّدت المقاربة البنيوية للمعلّقات في دراسات بعض البنيويين من عرب ومستشرقين الّذين حاولوا الاستفادة من نظريّات النّقد البنيوي بغية إلقاء المزيد من الضّوء على بنية قصائد المعلّقات الّتي شكّلت تحدّيا كبيرا ومذهلا أمام النّقاد قديما وحديثا.

ويمثّل هذا النّوع من الدّراسات مجموعة كبيرة من الدّارسين المعاصرين البنيويين عرب وغير عرب، من بينهم: النّاقد السّوري كمال أبو ديب، واللّبناني سامي سويدان، وعلي سرحان القرشي وغيرهم، فقد جاءت منظوراتهم ودراساتهم "تحاول أن تقيم نظريّة لهذا الشّعر القديم،"[1] فدراسة كمال أبو ديب كانت: لمعلّقة لبيد بن ربيعة ومعلّقة امرئ القيس اللّتين جمعهما في كتاب فيما بعد بعنوان "الرّؤى المقنعة"، أمّا سامي فقد خصّص جزء من دراسته في النّص الشّعري العربي لمعلّقة لبيد بن ربيعة العامري، وكانت دراسة علي سرحان القرشي: بناء المعلّقات السّبع بين كمون الفعل وترميزه وتحقّقه أوسع عن سابقتيها بتناوله المعلّقات السّبع، وأيضا نجد دراسة حيدر عدنان لمعلّقة امرئ القيس، أمّا المستشرقون فنجد: ماري كاترين بيتسن بدراستها اللّغوية لخمس معلّقات هي: معلّقة امرئ القيس، لبيد، زهير، طرفة وعنترة، ثمّ

[1]- إدريس بلمليح، قراءة القصيدة التّقليدية، ط1: 1999م، دار القرويين، الدّار البيضاء، ص 58.

دراسة سوزان ستيتكيفتش من خلال قراءتها البنيوية لمعلّقة لبيد بن ربيعة ومعلّقة امرئ القيس، كما سنرى في المباحث اللّاحقة.

ولعلّ هناك سرّ كامن من وراء اختيار هؤلاء لهذه النّصوص وفق هذه المقاربة البنيوية، خاصّة ونحن نعلم أنّ المعلّقات من القصائد المركّبة بحيث لم تخضع لبناء واحد (البناء الداخلي)، وهي في الجملة متعدّدة الأغراض، واحد منها مقصود لذاته كالفخر أو الحماسة عند عنترة بن شدّاد، والغزل عند امرئ القيس، والمديح عند زهير، والفخر عند طرفة، والاعتذار عند النّابغة... وهلمّ جرى، والأغراض الأخرى فرعية عنه، لكنّها مهما تعددّت فكلّها تكون خدمة للغرض الأوّل، هذا يظهر في نصوص المعلّقات العشر، وفي مئات القصائد المركّبة.

ويبدو أنّ هؤلاء النّقاد البنويين سابقي الذّكر جميعهم قد اعتمدوا البنيوية التّكوينية الّتي "تبدو أكثر المصطلحات شهرة وتداولا، وهي لا تحتاج إلى حصر مستعمليها (وما أكثرهم) أو مواطن استعمالها، يكفي أن نذكر من الأسماء النّقدية الّتي تبنتها كلّا من: ....سامي سويدان... كمال أبو ديب..."[1] والبنيوية التّكوينية: دعوة جديدة أو بعث جديد ظهر كتكملة للبنيوية الشّكلانية، وكان ذلك: "على يد لوسيان غولدمان (Lucien Goldman) الّذي يرتكز منهجه على بحث العلاقات بين الأثر الأدبي، والطّبقات الاجتماعية لعصره، فيما سمّاه البنيوية التّكوينية، الّتي تسعى إلى إقامة تناظر بين البنية النّصية والبنية الذّهنية للفئة الاجتماعية الّتي يستوحيها النّص."[2] وأنّ النّص كما يذكر أيت أوشان "لا يملك فقط بنياته الدّاخليّة (كما يذهب إلى ذلك الشّكلانيون وأصحاب لسانيات الجملة) وإنّما يملك أيضا بنى أخرى يجب استحضارها والرّبط بينها في إطار التّحليل النّصي."[3]

وتقوم هذه البنيوية على مفهومين اثنين لا غنى لأحدهما عن الآخر هما: "الفهم والشّرح: يضطلع الأوّل بالبنية الصّغرى (البنية النّصيّة) أي الدّراسة البنيوية للنّص، بينما يتجاوز الثّاني ذلك إذ يضع هذه البنية الصّغرى في إطار بنية أكبر هي البنية الاجتماعية

---

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، ط1: 2008م، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، الجزائر، ص 149.

[2]- المرجع نفسه، ص 146.

[3]- علي أيت أوشان، السّياق والنّص الشّعريّ، ط1: 2000م، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، ص 138

المحيطة بالنّص،"[1] أي بالخروج من البنية النّصية ككلّ إلى خارج النّص، وبما أنّ كمال أبو ديب كان أوّل هؤلاء البنويين في تناول شعر المعلّقات وفق هذه المقاربة فسنجعله في أوّل مبحث من هذا الفصل:

1- كمال أبو ديب ومقاربته البنيوية لشعر المعلّقات:

أخذ شعر المعلّقات عند كمال أبو ديب حظّا وافرا يعتدّ به من مقارباته البنيوية، ورغم صعوبة تطبيق المنهج أو المقاربة على الشّعر الّتي يشير إليها جمال شحيد وفق ما يراه لوسيان جولدمان (Lucien Goldman) فيقول: "بينما انزوى الشّعر جانبا لعدم قدرته على البوح، وقد أشار لوسيان جولدمان عدّة مرّات إلى صعوبة تطبيق منهج البنيوية التّكوينيّة على الشّعر لضآلة النّتائج المتوصّل إليها في تحليل العمل الشّعريّ مقارنة بالعمل الرّوائي،"[2] ومع ذلك كان لكمال أبو ديب الجرأة الكافية للخوض في هذه التّجربة النّقدية رغم صعوبتها، إذ يقول بهذا الصّدد: "ينبغي الاعتراف بأنّ صعوبات كبيرة تواجه محاولة القيام بهذا التّحليل الشّامل،"[3] حيث ضمّت هذه الدّراسة حوالي 150 قصيدة تقريبا في كتابه الرّؤى المقنعة، منها أربع من المعلّقات.

وضمن هذا النّوع من الطّرح "لم يجد كمال أبو ديب ضررا في استلهام حقول معرفية غربية أثبتت نجاعتها في ضبط بنيات النّصوص وتحديد علاقاتها الظّاهرة والضّمنية،"[4] وقد شكّلت هذه الحقول المرجعية الأساسية والخلفية النّقدية لكمال أبو ديب مقاربته البنيوية للمعلّقات وهي: فلاديمير بروب (Vladimir Propp) بمرفولوجيا الحكاية العجيبة، كما حاول الاستفادة من تصوّرات عالم الانثربولوجيا كلود لفي شتراوس (Claude Levi Strauss) بتحليله البنيوي للأسطورة، وكذا مشروع ياكبسون (Roman Jacobson)، ومعه البنيويون الفرنسيون من أمثال رولان بارت (Rolland Barthe) ولوسيان غولدمان في ما يسمّيه بالبنيوية التّكوينية،

---

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، ص 146

[2]- جمال شحيد، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ط: 1982م، دار ابن رشد للطّباعة والنّشر، بيروت، ص 37.

[3]- كمال أبو ديب، الرّؤى المقنّعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشّعر الجاهلي، ط: 1986م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 47.

[4]- محمد بلوحي، بنية الخطاب الشّعري الجاهلي في ضوء النّقد العربي المعاصر، ط: 2009م، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص 36.

هذه الاتّجاهات بدت واضحة أكثر في قراءته هذه، وهذا ما يشهد به له نذير العظمة بقوله: "ولفي شتراوس يطعّم الأنثربولوجيا بالبنيوية ويمركز دراساته حول الأسطورة، ما تقوله الأسطورة وما تقوله الأسطورة للأسطورة وما لم تقله الأسطورة أو غاب عنها، وقد استفاد من نهجه كمال أبو ديب في دراسته للشّعر الجاهلي وتحليله لمعلّقة لبيد معتبرا اللّغة بحدّ ذاتها أسطورة في الاعتماد على الثّنائيات الضّدية في المعلّقة."[1] ولكن كمال أبو ديب لم يقف على معلّقة لبيد وحسب بل معلّقات أخرى، لكن يبدو أنّ معلّقة لبيد كانت أكثر تلك المعلّقات محط أنظار النّقاد.

وعلى إثر هذا الطّرح الجديد الّذي سلكه كمال أبو ديب "يتنامى البحث في سياق تصوّريّ مغاير جذريا للسّياق الّذي تمّت فيه دراسات الشّعر الجاهلي حتّى الآن، ويصدر عن مكوّنات منهجية ونظرية، ونقدية وفلسفية، ولغوية لا تتشكّل في إطار المعطيات التّقليدية الّتي طغت على كلا الدّراسات العربية وتناول الاستشراق الغربي للتّراث الشّعري العربي. بل في إطار منجزات الدّراسات المعاصرة في مجالات معرفية متعدّدة لعلّ أبرزها: علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، اللّسانيات والسّيميائيات، وعلم الاجتماع، وبنية الحكاية."[2] وبهذا كما يرى أحمد يوسف قد "تعدّدت المرجعية المعرفية الّتي استند عليها كمال أبو ديب،"[3] في التّأسيس للمقاربة الّتي تشكّلت عنده على المنهج البنيوي، أو المقاربة البنيوية الّتي سنحاول تحديد جهازها الاصطلاحي ومفاهيمها عند كمال أبو ديب من خلال العنصر الآتي:

أ- المنهج البنيوي عند كمال أبو ديب:

يتضح من خلال ذلك التّعدد في المنهج الواحد واستحضار كلّ تلك الحقول المعرفية رغم تباينها أنّه لا يشكّل عند كمال أبو ديب عقبة في سبيل إذابتها في منهج واحد، "لكن الالتزام بها لم يكن حرفيا، بل حاول أن يطوّر منهجا خاصّا به مراعيا طبيعة الشّعر الجاهليّ الّذي تتميّز به القصيدة الجاهلية عن بنية الأسطورة والحكاية."[4]

---

[1]- عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضدّ الكتابة، ط1: 1991م، دار الآداب، بيروت، ص 127.
[2]- كمال أبو ديب، الرّؤى المقنعة، ص 05.
[3]- أحمد يوسف، القراءة النّسقية، ط1: 2007م، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ص 300.
[4]- محمد بلوحي، بنية الخطاب الشّعري الجاهلي، ص 36.

وضمن هذا التّنوّع والتّعدّد بين مختلف الحقول النّقدية يقدّم كمال أبو ديب "تصوّرات نظريّة لمقارباته البنوية من منطلقات منهجية محدّدة، وفي الوقت نفسه يطمح إلى إضفاء الطّابع الشّمولي على طرحه والبعد التثويري على الفكر والثّقافة والمجتمع، لهذا انساق خطابه النّقدي في كثير من القضايا الفكرية والنّقدية إلى الإجابات المطلقة والمباشرة."[1]

أمّا البنيوية في نظره فهي: "طريقة في الرّؤية ومنهج في معاينة الوجود... ليست البنوية فلسفة.."[2] يوضّح كمال أبو ديب أكثر المقصود بالبنوية: "ليس تغيير بنية اللّغة أو بنية المجتمع أو بنية الشّعر، وليس من أهدافها الوصول إلى تحقيق ذلك، ولكن حسبها أن تكون ممارسة إجرائية، إنّها قراءة نسقية جذرية، وبديلة لما سبقها من قراءات كانت في معظمها سياقية، وأحادية تنتهي إلى الحكم الثّابت والوثوقية اليقينية،"[3] كما أنّ "البنوية مشروع تثوير جذري قادر على استكناه الأنساق، وتجاوز حدود المقاربات السّيّاقيّة الّتي لا تمتلك القدرة على استيعاب الآليات الّتي تحرّك المكوّنات الأولى، والأسس الجذرية للبنى المعقّدة المتجسّدة في تحوّلات اللّغة النّاتجة عن طبيعة التّفاعلات بين العناصر المتوافقة والمتضادة، حيث يتجلّى ذلك في الرّؤيا الشّعرية،"[4] ورغم أنّ كمال أبو ديب يستعمل في كتابه الرّؤى المقنّعة مصطلحات مجاورة من نوع: "البنيوية التّوليدية، البنى المولّدة، المحور التّوالدي.."[5] فهي كلّها تشير إلى البنيوية التّكوينية بمصطلحات مختلفة، لكن لنفس المفهوم.

ولقد انشغل النّاقد كثيرا "بإبراز التّأطير المنهجيّ، والاهتمام بالمنهج وبحدود العمل فيه، والتّأكيد على بيان الأدوات والآليات الّتي يتمّ استخدامها في إطار البحث، وهذه إشارة منه إلى الدّلالة عن وعيه المنهجي.. فالنّاقد يعتبر من الأوائل الّذين تعاطوا مع مناهج النّقد الحديثة خاصّة البنيوية منها،"[6] وبذلك البنيوية تسبق زمنيا المناهج الأخرى وكمال أبو ديب يبدو أنّه يسبق أولئك النّقاد البنيويين، وليس هذا وحسب فقد راح يعتمد هذا المنهج في قراءة التّراث

---

[1]- أحمد يوسف، القراءة النّسقية، ص 439.
[2]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتّجلّي، دراسات بنوية في الشّعر، ط2: 1982م، دار العلم للملايين، بيروت، ص 07.
[3]- أحمد يوسف، القراءة النّسقية، ص 440.
[4]- المرجع نفسه، ص 443.
[5]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، ص149، وكمال أبو ديب، الرّؤى المقنّعة، ص 392، 409، 412.
[6]- عبد القادر بن عزّة، تهجين المناهج، قراءة في المنحى التّنظيري، مجلة فكر ولغة، ع 3، ماي 2011م، جامعة عبد الحميد، الحميد، مستغانم، ص 392.

الشّعري العربيّ، الجاهليّ منه على وجه الخصوص، شعر المعلّقات الّذي سبق هو الآخر سائر أنواع المصنّفات الشّعرية الّتي عاصرته عند العرب.

ونزوع كمال أبو ديب إلى الجانب التّطبيقي راجع إلى كون "البنوية ثورة، وليس من السّهل استيعابها من لدن القارئ العربي، إن هي قدّمت له تقديما نظريا خالصا، ومن هذا المنطلق انبرت مقاربة كمال أبو ديب على الجانب الإجرائي، واختارت النّقد التطبيقي،"[1] إذ لكمال أبو ديب تطبيقات على شعر ما قبل الإسلام جمعها في كتاب بعنوان الرّؤى المقنّعة، الّذي سبق وأن أشرنا إليه، كما أنّه طبّق على نماذج شعرية من العصر العبّاسي في كتاب جدلية الخفاء والتّجلي، وأيضا في البنية الإيقاعية.

فكان لولوج أبي ديب السّاحة الشّعريّة العربيّة وأخذها كمرتع لتطبيقاته "دلالة كافية عنده على السّبق والرّيّادة في هذا المجال، إلّا أنّ المنحى التّنظيري في ظاهرة التّهجين المنهجي عند أبي ديب تبرز حينما يقرّ بأنّ بحثه يتغذّى من مجالات معرفية أخرى كاكتشافه للبنية التّوليديّة،"[2] فيعتبر أبو ديب دراسته "لمعلّقة امرئ القيس"[3] من المفاتيح الهامّة الّتي أدخلت النّقد العربيّ إلى بهو البنيويّة فهو لا ينفكّ عن الإشارة إلى ذلك، حتّى في دراساته الأخرى غير الرّؤى بحيث نجده يذكّر بذلك في كتابه جدلية الخفاء والتّجلّي فيقول: "تهدف هذه الدّراسة إلى متابعة تطوير منهج بنيوي في تحليل الشّعر كنت قد بدأته في دراستين مطوّلتين هما لمعلّقة لبيد بن ربيعة، ومعلّقة امرئ القيس،"[4] ومن هنا تظلّ الإشارة إلى إجراءاته البنيوية البنيوية في كلّ دراسة من دراساته الّتي أقامها أكثر وفق المقاربة البنيوية.

ولا يكتفي كمال أبو ديب بالإشارة إلى هذا التّهجين الجزئي، بل يوضّح أنّ "الرّؤى المتعارضة كانت هي الهدف الّذي من أجله أقيمت الدّراسة،"[5] كان متأثّرا أكثر بشتراوس

---

[1]- أحمد يوسف، القراءة النّسقية، ص 447.

[2]- كمال أبو ديب، الرّؤى المقنعة، ص 101.

[3]- معلّقة لبيد بن ربيعة ومعلّقة امرئ القيس نشرتا بالإنكليزية عامي 1975م- 1976م على التّوالي. وظهرت ترجمة الدّراسة الأولى في المعرفة، دمشق (أيار وحزيران 1978م)، أمّا الدّراسة الثّانية فهي في مجلّة أدبيات (جامعة بنسلفانيا، فيلادلفيا 1976 كتب أبو ديب عددا من المقالات عن نصوص الشّعر الجاهلي أهمّها واحدة حول معلّقة لبيد سمّاها 'القصيدة المفتاح' وأخرى حول معلّقة امرئ القيس بعنوان 'قصيدة الشّبق' ولكنّه قام لاحقا بنقل هذه المقالات إلى العربية وأضاف عليها وجمعها في كتاب سمّاه 'الرّؤى المقنعة'، مضيفا بذلك نصوصا أخرى منها معلّقة عنترة، ومعلّقة طرفة.

[4]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتّجلّي، ص 168.

[5]- عبد القادر بن عزّة، تهجين المناهج، ص 393.

بحيث "استثمر الرّؤية الجوهرية الّتي بنى عليها كلود لفي شتراوس طرحه في جدليته القائمة على أنّ الفكر الأسطوريّ ينشأ من الوعيّ بالأضداد في اتّجاه الحل... ومن ثمّ أسّس كمال أبو ديب طرحه القائم على محاولة تتبّع بنية الثّنائيات الضّدية في القصيدة الجاهلية الّتي تؤسّس جوهر النّص الشّعري،"[1] وهذا ما سنعرّج عليه في العنصر الموالي:

ب- التّيار متعدّد الأبعاد والبنية العميقة في بناء المعلّقات:

خصّص كمال أبو ديب الجزء الأوّل من دراساته في كتاب الرّؤى المقنعة حول أربع معلّقات، مع إشارة طفيفة لأخرى دون تحليلها تحليلا بنيويا، مبتدئا بالإشارة إلى كون قراءته مفتوحة وغير محدودة، إذ يقول: "مشروع لا يستعجل الوصول إلى نهاية بل يسعى إلى تطوير وسائل التّحليل وزيادتها رهافة ودقّة وكفاءة، واستكمال العمل الضّروري الجاد لتطوير المنهج ولتحقيق فهم أعمق غورا وأكثر شمولية للشّعر الجاهلي وللشّرط الإنساني في الحياة الجاهلية."[2] وهذه ميزة من ميزات النّقد المعاصر الّذي لا يقف عند قراءة واحدة، بل يجعل النّص منفتحا على مختلف القراءات، وهذا ما لم نلفه في النّقد الخارج نصّي.

ب-1- التّيار المتعدّد الأبعاد في المعلّقات:

لا يبدو اختيار كمال أبو ديب للمعلّقات اختيارا عشوائيا اعتباطيا وإنّما كان "ينبع من حدس عميق بأنّ رؤياها للوجود تحتلّ مكانا مركزيا في الشّعر الجاهلي، ثمّ من كونها على الأقل بنيويا إحدى أكثر قصائد التّراث تشابكا وتعقيدا وغنى،"[3] وتعتبر بذلك المعلّقات من "القصائد المركّبة،"[4] باعتبار أنّ أنماط القصائد الجاهلية ليست واحدة، وإنّما هناك: القصيدة المركّبة مثل المعلّقات، القصائد البسيطة: الّتي هي عبارة عن قصيدة مستقلّة تعالج موضوعا واحدا، فهي بسيطة الأغراض مثل القصائد الّتي تكون مدحا صرفا أو رثاء صرفا، والقصيدة البسيطة تطول وتقصر بحسب التّجربة الشّعريّة والإمكانات التّعبيريّة والفنيّة للشّعراء، والمقطّعات: إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة ومن النّاس من لا يعدّ القصيدة إلّا ما بلغ

---

[1]- ينظر: محمد بلوحي، بنية الخطاب الشّعري الجاهلي، ص 37.
[2]- كمال أبو ديب، الرّؤى المقنعة، ص 11.
[3]- المرجع نفسه، ص 47.
[4]- سعد بوفلاقة، مصطلحات الشعرية العربية، الملتقى الوطني الأول في التّفكير النّقدي، ص 178.

العشر وجاوزها ولو بيت واحد. والنّتفة حدّدها القدماء بيتين أو ثلاثة أبيات، اليتيم أو البيت الواحد: واليتيم وهو أقصر الأنماط الشّعريّة ينفرد بميزة التّكثيف والإبداع، ولذلك كان أكثرها على دلالة المعاني.

فاعتمد كمال أبو ديب تلك القصائد المعلّقاتية على أساس ذلك التّركيب فيها، كما أنّه لاحظ أنّ "بنية القصيدة الجاهلية يتقاسمها تياران يشكّلان ثنائية ضدية: الأوّل تيار وحيد البعد، يتجسّد في الحالة الانفعالية المفردة، يظهر أكثر في شعر الغزل وبعض قصائد الخمر والمراثي، والثّاني تيّار متعدّد الأبعاد أكثر تنوّعا وعمقا، يحتفي فيه بالحياة ويشعر بالإحساس المأساوي في مواجهة الموت،"[1] وبهذا يقدّم كمال أبو ديب مواصفات خاصة للتّيارين، بعد أن يرمز للتّيار الأوّل بتيار وحيد البعد (ت، و، ب) الّذي تتجلّى فيه البنية وحيدة الشّريحة والبنية المتعدّدة الشّرائح، ويرمز للتّيار الثّاني بتيار متعدّد الأبعاد (ت، م، أ).

ولعلّ هذا التّحديد الدّقيق لبنية القصيدة الجاهلية قد "سمح لكمال أبو ديب بالخروج من المأزق الّذي وضع نفسه فيه حين زعم توافق الأسطوري والشّعري ليستدرك ما سبق أن لوّح به، فينفي ذلك التّوافق، فيرى أنّ ت. م.أ وحده القادر على منح إمكانية استحضار إجراءات تحليل الأسطورة كما طوّره لفي شتراوس، ولكن بتطويره وجعله منهجا مطوّرا، يمثّل صياغة أولى ويحتاج دون شكّ إلى تنقية وتشذيب وصقل كما قد يحتاج إلى تعديل، ومن ثم ندرك وعي كمال أبو ديب بخطورة الأخذ الآلي بالمنهج الشّتراوسي، ويدعو إلى ضرورة تكييفه مع خصوصية النّص الشّعري الجاهلي،"[2] ومن هنا عمد أبو ديب إلى إجراء البحث في البنية العميقة والبنية السّطحية، الّذي تعتمده البنيوية التّكوينية.

ب-2- البنية العميقة والبنية السّطحية:

يظهر من خلال منهج كمال أبو ديب في التّعامل مع الشّعر الجاهلي (خاصّة المعلّقات) أنّه "مبني على محاولة الكشف عن البنية العميقة وتحوّلاتها، المستلهم من التّحوّلات الأساسية

[1]- محمد بلوحي، بنية الخطاب الشّعري الجاهلي، ص 38.
[2]- المرجع نفسه، ص 38، 39.

للبنية السّطحية الّتي تظهر من خلال تتابع الكلام داخل النّصّ الجاهلي،"[1] فالبنية السّطحية والبنية العميقة: هي أساس الدّراسة "بتحليل متقصّ للنّصّ الشّعريّ.. باعتباره بنية دالة من خلال وجودها التّشكيلي والعلاقات العميقة الّتي تسود بين مكوّناتها البنيوية لا من خلال مجموعة التّقريرات والصّياغات الذّهنية المباشرة الّتي تتكوّن على مستوى البنية السّطحية،"[2] ومنها عمد كمال أبو ديب إلى البحث عن الثّنايات الضّدية الّتي بنيت عليها المعلّقات، كما سنوضّح فيما يلي:

ج- الثّنائيات الضّدية في المعلّقات:

وممّا يظهر مختلفا عند كمال أبو ديب هو عنونته لهذه النصوص المعلّقاتية الّتي اعتمدها بعناوين مختلفة عن بعضها البعض من اقتراحه ويعلّل ذلك بأنّها "من باب الإيجاز، ولأسباب جوهرية تتعلّق بطبيعة القصيدة الّتي نشير إليها،"[3] بحيث نجده في متن تحليله في بعض الأحيان لا يشير إلى معلّقة معيّنة باسم الشّاعر الّذي أبدعها بل إلى العنوان الّذي اقترحه، ولكن كيف يكون الإيجاز وكلا التّسميتان تحمل نفس الطّول الحرفي، أو لعلّ ذلك راجع إلى محاولة منه لإغفال اسم الشّاعر، خاصّة وأنّه يتّبع التّحليل البنيوي، الّذي يعوّل على النّص فقط.

فهو يبحث عن شيء خبيء في المعلّقات تتميّز به هذه النّصوص مخالفا بذلك كلود لفي شتراوس بأنّ الأسطورة لا يمكن أن تعكس حالة أو لحظة معينة لأنّها ظاهرة من ظواهر الخيال، يقول: "أميل إلى الاعتقاد بأنّ عددا كبيرا من القصائد يمتلك وحدة خبيئة.. وفي هذا السّيّاق ينبغي أن تعاين كلّ قصيدة مفردة معاينة مستقلّة متعمّقة."[4] وهو ما قام به، حيث استهل قراءته بمعلّقة لبيد بن ربيعة العامري، ثمّ معلّقة امرئ القيس، ثمّ استنتاجات من هاتين المعلّقتين على المعلّقات الأخرى.

---

[1]- محمد بلوحي، المرجع السّابق، ص 39.
[2]- كمال أبو ديب، الرّؤى المقنّعة، ص 12.
[3]- المرجع نفسه، ص 113.
[4]- المرجع نفسه، ص 48.

ج-1- الثّنائيات الضّدية في معلّقة لبيد بن ربيعة:

لم يكن اختيار كمال أبو ديب لمعلّقة لبيد عشوائيا بل "ينبع من حدس عميق بأنّ رؤياها الأساسية للوجود تحتلّ مكانا مركزيا في الشّعر الجاهلي كلّه، ثمّ من كونها على الأقل بنيويا إحدى أكثر قصائد التّراث تشابكا وتعقيدا وغنى،"[1] وهي المثال الأكمل للتّيار متعدد الأبعاد، والشّروحات الّتي كانت حولها وقفت على البنية السّطحية ولم تتجاوز ذلك إلى البنية العميقة.

وقد بدأ كمال أبو ديب هذه المعلّقة بذكر جميع أبياتها (88 بيتا) في بداية الدّراسة معنونا إيّاها بـ: القصيدة المفتاح، فبعد تقديم موجز لمضامينها يخلص إلى "أنّها ذات درجة عالية من التّعقيد والتّشابك البنويين، إذ مكوّناتها الأساسية: النّاقة، البقرة، الشّاعر، نوار، تتواشج وتتقاطع في علاقات تمتدّ عبر البناء العام للقصيدة،"[2] ثمّ عمل كمال على "اقتناص شبكة العلاقات، ثمّ بحث عن التّحوّلات الجوهرية للبنية الّتي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة لا يمكن أن تفهم إلّا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها، من خلال وعي حاد لنمطي البنية السّطحية والبنية العميقة الّتي تشكّل البنية العامّة للقصيدة الجاهلية."[3]

ضمن هذا المعطى يبدو في تحليل كمال البنيوي لهذه المعلّقة أنّ كلّ ما فيها مبني على الثّنائية الضّدية، خاصّة ثنائية الحياة/ الموت، فالوقوف على الأطلال تعبير عن حركتين أساسيتين متناقضتين هما الحياة/ الموت وكلّ الثّنائيات منحصرة في هذه الثّنائية الّتي "جسدتها الألفاظ الحاملة في معظمها لبنية تضادّ مع ما يقابلها من ألفاظ في البيت نفسه محلّها/ مقامها، حلالها/ حرامها، نؤيها/ ثمامها، أسبابها/ رمامها، الأنيس/ سقامها، غولها/ رجامها.."[4] وكلّ ما يراه كمال أبو ديب أنّ كلّ ما في هذه المعلّقة مبنيّ على الثّنائيات الّضّدية، حتّى الصّور في بنائها.

وحتّى الصّورة انبنت على الثّنائية وفق تحليل كما أبو ديب، إذ يقول: "يمكن للصّورة أيضا أن تحمل ثنائيات ضدّية وإن لم يظهر لفظها، كذلك تفهم أطرافها حين تمنح جزئياتها

---

[1]- كمال أبو ديب، المرجع السّابق، ص 47.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 57.
[3]- محمد بلوحي، بنية الخطاب الشّعري الجاهلي، ص 39.
[4]- المرجع نفسه، ص 39.

أقصى دلالتها، فمجاري المياه الريان، المدافع الّتي تعرّي المكان تقوم بالشّيء ذاته الّذي يقوم به الحجر حين يضمن للكتابة المنقوشة ديمومتها، فتصبح العمليتان نابعتين من حركية الزّمن بين التّجديد والتّخليد."[1]

فكلّ ما في المعلّقة من ثنائيات ضدية فرعية فهو يسير نحو الثنائية الضّدية العامة أو الأساسية: وهي الحياة/ الموت، وهذا لتأثّره ببروب حيث "استطاع كمال أبو ديب استثمار منهج بروب في مقاربته لبنية الحكاية، وقوله أنّ بنيتها في جوهرها قائمة على ضدية حظر/ خرق، والّتي عبّر عنها بروب حينما تحدّث عن وظائف الشّخصيات وجود منع/ إنهاء المنع، فالضّدية المورفولوجية هي الجوهر الأساس الّذي تقوم عليه البنية، وكذلك الحال في بنية القصيدة الجاهلية،"[2] ويؤكّد كمال أبو ديب على نمو القصيدة المفتاح عبر الثّنائيات الضّدية واللّفظية فيستعرض نماذج كثيرة منها، "لا يزعم أنّ قطبيها يقودان إلى صراع وتصادم، فقد يؤدّي صراعها أحيانا إلى تناغم وانسجام كحال جودها/ رهامها، فالأطلال رزقت مطرا أبعدها عن حالة الجذب ومنحت حياة جديدة، سحابة صباحية/ سحابة مسائية قدّمت فيها الرّعود استجابة أطراف الثّنائية فتنفجر الحياة بحيوية وابتهاج."[3]

وكلّ هذه الثّنائيات الضّدية الصّغرى أو الفرعية أو الجزئية تبني الثّنائية الضّدية الكبرى والأساسية في بناء القصيدة ككلّ، بحيث يحدّد كمال أبو ديب "حقلين كبيرين يجسّدان الثّنائية الكبرى الّتي تنمو القصيدة بداخلها تكون الحياة طرفها الأوّل والموت طرفها الثّاني، يقدّم من خلالها جدولا إحصائيا لتلك الثّنائيات الجزئية الّتي تجسّد في الأخير الصّراع بين الموت والحياة، والّتي تمثّل الرّؤيا الأساسية لوحدة الأطلال على الأقل،"[4] إذ توزّع الثّنائيات في القصيدة يمنح إمكانية الوقوف على الدّلالات البنيوية لذلك التّوزيع، "فهي تبلغ أكبر حدّ من ورودها في الوحدات الّتي تصوّر حركة في سياق الزّمن لأشكال الحياة تصارع من أجل تأكيد

[1]- محمد بلوحي، المرجع السّابق، ص 40.
[2]- المرجع نفسه، ص 40.
[3]- المرجع نفسه، ص 40، 41.
[4]- المرجع نفسه ص 41.

الحياة في لجّة الموت،"[1] أي حيث تكون الضّدّية خصيصة جوهرية من خصائص الموقف الوجودي نفسه: الأطلال، البقرة الوحشية وولدها تحتمي خوفا من الصّيادين.

ثمّ يصل كمال أبو ديب إلى اختفاء الضّدية في "المواقف الّتي يحدث فيها التّناغم ونبض الحياة ودوافعها مثل توحيد الشّاعر لهويته بهوية القبيلة، وكأنّ تلك الثّنائيات تظهر عندما ينفرد الشّاعر بذاته وتضمر حين يمدّ جسورا مع الآخرين."[2]

ولم يقف أبو ديب عند هذا الحد بل عمد إلى الموازنة بين معلّقة لبيد وعينية أبي ذؤيب الهذلي في موقفهما من الثّنائية الضّدية حياة/ موت بحيث إنّ "الموت عند أبي ذؤيب ظاهرة طاغية لا يقوى الإنسان وغيره على إيقافها.. كلّهم مستسلم لها.. فتغدو معاني الحياة في رؤيا أبي ذؤيب ليست ذات قيمة ما دامت لا تقوى على ردّ الموت.. لا تبدو ثنائية الحياة/ الموت سهلة الإدراك فهي متشابكة معقّدة.. كلّ أشياء العالم متناقضة."[3] أمّا عن هذه الثّنائية عند لبيد تبدو بسيطة الإدراك، فهما في طرفين متباعدين لا يلتقيان لكن يتصارعان حول أحقية وجود الأوّل في نفي الثّاني، إذ الموت عنده يمكن أن يُتجاوز "عبر التّناغم والحبّ اللّذَيْن يمكن أن يوجدا، إلّا أنّ هذا النّفي مؤقّت، ويمنح تجدّد الحياة، كما يتجسّد في الدّورة الموسمية في كلّ من الطبيعة،"[4] من خلال مجموعة من الرّموز تحدث تناغما وانسجاما مع الموت كالحمل والإنجاب بعد نزول المطر خاصّة ورجوع الفرد إلى قبيلته. ويبدو مفاد هذا التّباين بين الشّاعرين راجعا "إلى تباين عصري تأليف القصيدتين فعينية أبي ذؤيب قريبة من التّصوّر الإسلامي، ومعلّقة لبيد جاهلية."[5]

وبهذا يعتبر كمال أبو ديب قصيدة لبيد "قصيدة مفتاحا ينمو بناؤها عبر ثنائية الحياة/ الموت من صراع حادّ تقضي فيه الأولى على الثّانية، إلى تناغم وانسجام يقرّ بضرورة وجود الثّانية لإثبات الأولى،"[6] وإن لم يصرّح كمال باستعارة تسمية المعلّقة بالقصيدة المفتاح إلّا أنّ

[1]- كمال أبو ديب، الرّؤى المقنّعة، ص 71.
[2]- محمد بلوحي، بنية الخطاب، ص 41.
[3]- المرجع نفسه، ص 42.
[4]- كمال أبو ديب، الرّؤى المقنّعة، ص 100.
[5]- ينظر: محمد بلوحي، بنية الخطاب، ص 43.
[6]- المرجع نفسه، ص 43، 44.

أحمد عاطف الدرابسة يشير إلى أنّه أخذ التّسمية من شتراوس، فيقول: "مصطلح القصيدة المفتاح الّذي يتطابق ومصطلح الأسطورة المفتاح عند شتراوس، وهو تشابه سطحي لا ينطوي على عمق بنيوي، ذلك أنّ اختيار شتراوس لأسطورة ألبورورو لتكون المفتاح كان مسوّغا باعتبارها الأقدم والأبسط ذات بنية تحويلية.. في حين أنّ اختيار كمال لقصيد لبيد لتكون المفتاح لم يكن مسوّغا لأنّها بوصفها بنية معقّدة متعدّدة الأبعاد، ولا تحتوي على خاصية التّحويل، ولا الاستبدال أو التّشاكل أو التّكافؤ الّتي يمكن أن نلمحها في قصيدة أخرى. أي لا نكاد نلمح أي خاصية بنيوية فعّالة توحّد بين القصيدة المفتاح ومعلّقة عمرو بن كلثوم أو طرفة أو عنترة.. إذ لا يخفى على أيّ قارئ وصفي التّمايز البنيوي بين المعلّقات."[1]

غير أنّ كمال أبو ديب كان يدرك ذلك، لأنّه لمّا انتقل إلى معلّقة امرئ القيس أشار إلى الاختلاف بينها وبين القصيدة المفتاح، ثمّ هو أشار إلى التّشاكل بين المعلّقات والتّباين في نفس الوقت، بحيث لكلّ واحدة منها خصائصها، وتشترك جميعها في خاصية واحدة مثلما سنكتشف ذلك مع ما وصل إليه كمال أبو ديب في قراءته البنوية لمعلّقة امرئ القيس.

ج-2- معلّقة امرئ القيس والثّنائيات الضّدية:

أمّا معلّقة امرئ القيس فهي "تعدّ بحقّ أشهر المعلّقات وأكثرها تلقيا للإطراء، بل أكثرها إثارة للحيرة فيما يتعلّق بخصائصها البنيوية،"[2] فقد عنونها كمال هي الأخرى بـ: "القصيدة الشّبقية"، ولكنّها ليست بنفس الخصائص البنيوية مع القصيدة المفتاح، فهما "تقدّمان لنا إجابات مختلفة هي في الحقيقة إجابات متناقضة عن الأسئلة الرّئيسية الّتي واجهت الإنسان في العصر الجاهلي،"[3] ويصنّف كمال أبو ديب معلّقة امرئ القيس في: دائرة ما سمّاه بالبنية المتعدّدة الأبعاد وهو ما أخذه من تحليل شتراوس مثلما سبق وأن أشرنا، فهذه البنية تتوالد من تفاعل حركتين أساسيتين ناتجتين عن عدد من الوحدات التّكوينية الّتي يتكوّن كلّ منها بدوره من عدّة وحدات أوّلية والوحدة الأساسية الكلّية.

[1]- ينظر: عاطف أحمد الدرابسة، قراءة النّص الشّعري الجاهلي في ضوء نظرية التّأويل ، ص 195.
[2]- كمال أبو ديب، الرّؤى المقنّعة، ص 114.
[3]- المرجع نفسه، ص 114.

وبنفس المرتكز عمل كمال أبو ديب على إحصاء مختلف الثّنائيات الضّدية الدّلالية: الأنا/ الآخر، الشّمال/ الجنوب.. وتعارضات أخرى من طبيعة اللّفظ مثل مذكّر/ مؤنّث، مذكّر/ مذكّر، مذكّر/ مذكّر، مثل حبيب ومنزل، لكن الحبيب يقصد به مؤنّثا وهي الحبيبة، فلا وجود لكلمة إلّا ولها ما يعارضها، وهكذا "تنمو القصيدة الشّبقية ضمن جدل من الثّنائيات أهمّها الموت/ الحياة، الجفاف/ الطّراوة، السّكون/ الحركة، وتجسّد الأطلال بنيتها الكلّية."[1] ومن هنا يبدو أنّ أساس هذه القصيدة هو الطّلل ثمّ بدأت تنمو وتتبني شيئا فشيئا على هذا الأساس، وهذا ما يظهر تواجد الوحدة العضوية فيها، الّذي أنكر وجوده بعض النّقاد مثلما سبق وأن أشرنا في المدخل.

فالثّنائيات في معلقة امرئ القيس مثل: الحياة / الموت، القوة / الضعف، الزّوال / الدّيمومة، هذه الثّنائيات الضّدية عينها هي الّتي أفضت إلى التّفسير المعتمد على الرّؤية الشّبقية للنّص بوصفها رؤية تكشف عن كيفية استحواذ القصيدة على القوى المتعارضة، "ويعتمد مثل هذا التّفسير على مزج المصادرات السّيكولوجية الفرويدية بالتّحليلات الأنطولوجية والفينومينولوجية للشّهوة."[2]

ثمّ يعقد كمال أبو ديب مقارنة بين معلّقة القيس ومعلّقة لبيد فيخلص إلى: "أنّ وحدة الأطلال في القصيدة الشّبقية محكومة بالموت، والتّغيّر والجفاف والزّوال أكثر من الوحدة المناظرة لها في القصيدة المفتاح، ومن ثمّ نجد مظاهر الحياة والخصب والدّيمومة خافتة في القصيدة الشّبقية أكثر ممّا هي في القصيدة المفتاح، وبذلك فلبيد يجعل الحياة تنبثق من لجّة الموت، فيما يبقيها امرؤ القيس في حالة من الخراب والجفاف،"[3] ومن هنا يكمن عنده الاختلاف بينهما في الوقوف على تباين رؤية الواقع والحياة بين الشّاعرين.

وعليه فوحدة الثّنائيات الضّدية في المعلّقات قد يكشف عن سرّ ذلك التّطابق بينها، ومنه "اعتبار اهتمام المعلّقات بالقضايا نفسها سائرة ضمن الاهتمامات الكبرى للعربي في الجاهلية،

1- محمد بلوحي، بنية الخطاب، ص 45.
2- عاطف جوده نصر، النّص الشّعري ومشكلات التّفسير، ط1: 1996م، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، لونجمان، لبنان، ص 126.
3- محمد بلوحي، بنية الخطاب، ص 46.

وذاك ما يفسّر تعلّق العرب بها بعد أن فرضت وجودها كأعظم نتاج شعريّ،"[1] وليست وحدة الشّعور اتّجاه مختلف القضايا ما قد يجعل التّطابق بين المعلّقات، فقد يكون ذلك راجعا إلى: "التّقاليد الفنيّة الّتي اصطلح عليها الشّعراء وصاروا يبدعون ضمنها لا يحيدون عن جوّها العام، ومن ثمّ تطابقت رؤاهم وتصوّراتهم للحياة والإنسان،"[2] غير أنّ القول بهذا قد ينفي وجود التّميّز والانفراد في نصوص المعلّقات.

لذلك يكشف كمال أبو ديب عن زيف خضوع القصيدة الجاهلية لتقاليد فنّية مرسومة سلفا، بحيث لا يقوى الشّاعر على معارضتها، وقد يبدو ذلك بالقراءة السّطحية، لكنّ كمال أبو ديب بوقوفه على "البنيات المتضادة في القصيدة المتعدّدة الأبعاد ووحيدة البعد، حيث تجعل من الطّلل مفتاحا لاستحداث علاقات مع المرأة أو الرّحلة أو الحرب، مرتكزة في كلّ ذلك على مجموعة من الثّنائيات الضّدية لفظية ومعنوية تشكّل أساس بنيتها،"[3] وبعقده المقارنة بين "نظام الحكاية الّتي حدّد وظائفها بروب ونظام القصيدة الّتي لا تستند على نظام واحد، فهو متغيّر الوظائف تأخذ القصيدة من خلاله تفرّدها، وتجسّد رؤيا فردية متميّزة للوجود الإنسانيّ ولعلاقة الإنسان بالعالم."[4] أي أنّ القصيدة الجاهلية "كيان مستقل ذو علائق داخلية،"[5] ولعلّ عبارة صلاح فضل الأخيرة قد تكون جامعة مانعة لما تتميّز به القصيدة الجاهلية عامّة والمعلّقة خاصّة بصفتها النّص النّموذج، فكلّ قصيدة متميّزة عن الأخرى، وفي نفس الوقت كلّ منها يقوم على بنية مشكّلة من مجموع العلاقات الداخلية لهذا النّص.

فالقصيدة الشّبقية والقصيدة المفتاح لا تتميّزان بما فيهما من خصائص بنيوية وحسب، بل من حيث "إنّهما تجسّدان اختلافا في الرّؤية: رؤية الواقع والإنسان والكون. (هدف مزدوج) رغم أنّ القصيدتين تتحرّك داخل السّياق نفسه سياق التّوتّر الكلّي الّذي تخلقه تعارضات مثل: الموت/ الحياة، النّسبي/ المطلق، الجفاف/ الطّراوة."[6] فكلّ معلّقة تقدّم رؤية ذاتية متميّزة للواقع، ومن هنا يتساءل كمال عن "سرّ وحدة المعلّقات ككلّ وعن السّبب الّذي فتنت به العرب

[1]- محمد بلوحي، المرجع السّابق، ص 44.
[2]- ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصّورة الشّعرية لدى امرئ القيس، ص 10.
[3]- محمد بلوحي، بنية الخطاب، ص 46.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 46.
[5]- صلاح فضل، نظريّة البنائية في النّقد الأدبيّ، ط3: 1985م، منشورات دار الآفاق الجديدة، لبنان، ص 138.
[6]- كمال أبو ديب، الرّؤى المقنّعة، ص 114.

(سواء علقت أم لم تعلّق)، وتميّزها بأنّها أعظم نتاج شعريّ في إطار ثقافة عرفها العصر الجاهلي، رغم تميّز كلّ واحدة منها، ولكن على أنّها بنية واحدة تحتاج إلى تحليل، والإجابة تتطلب دراسة الكلّ ومن هنا عمد إلى معلّقة عنترة ومعلّقة طرفة وبقية المعلّقات بإيجاز.

وهذه النتيجة أوصلته إلى تطبيق المنهج البنيوي على المعلّقات الأخرى لأن يقدّم "المعلّقات بوصفها تشكّل بنية واحدة تتجسّد فيها رؤية مركزية في الثّقافة (الجاهلية) تتعلّق بالقضايا الّتي تواجه الإنسان في هذا الكون: إنّ هذه القضايا واحدة كما أنّ بنية الواقع واحدة إلّا أنّ كلّ معلّقة تقدّم إجاباتها الخاصّة على هذه القضايا وتقدّم مفهوما للقوى الّتي يمكن أن تتوسّط بين التّعارضات الأساسية الّتي تتخلّل بنيتها، والقوى القادرة على حلّ هذه التّناقضات الكامنة فيها. وتشكّل القصيدة المفتاح والقصيدة الشّبقية قطبين متقابلين من حيث إحداهما تقدّم الرّؤية الجماعية (معلّقة لبيد) في مقابل الرّؤية الفردية (معلّقة امرئ القيس) الّتي تقدّمها الثّانية."[1]

هكذا يصل كمال أبو ديب إلى استنتاجه بأنّ "الفعل البطولي في رؤية أخرى تمثّلها معلّقة عنترة (شرخ البطولة الجريح، الّذي يختار القبيلة على حساب المرأة) يعتبر قادرا في ذاته على مجاوزة الموت، أمّا الرّؤية في قصيدة طرفة (السّهم في لحظة النّزع، فهي بنية تنشد تنطلق ثمّ ترتخي ثمّ تنشد ثمّ ترتخي إلى أن تأتي لحظة الانفصام فتندلع كالسّهم المنطلق) فهي رؤية وجودية في أساسها وتتوسّط في أحد مستوياتها بين القصيدة الشّبقية والقصيدة المفتاح، وتحتلّ قصيدة زهير مركز البنية الواحدة في المعلّقات، وتعكس رؤية الرّجل الحكيم الّذي يتوسّط بين الرّؤى المتضادة في إطار بنية المعلّقات."[2] وعلى هذا تقوم دراسته هذه للمعلّقات عامة على أساس ثنائية الموت / الحياة، مجاوزة الموت/ الاستسلام، وفق رؤى مختلفة عند مختلف شعراء المعلّقات بين: تباين/ تشابه.

ومن هنا نستخلص أنّ كمال أبو ديب في عنونته لتلك المعلّقات لم يكن عشوائيا ولا اعتباطيا بل كان لأسباب بدت الآن واضحة وجلية، وتوسّعه في قراءة معلّقات أخرى زيادة على معلّقة امرئ القيس ومعلّقة لبيد لم يكن من أجل إثبات وحدة المعلّقات ككلّ دون إهمال تميّز كلّ واحدة منها، فعلى ما يبدو أنّ هدفه أبعد من ذلك في إظهار وتأكيد أكثر تميّز هذه

[1]- كمال أبو ديب، المرجع السّابق، ص 200.
[2]- المرجع نفسه، ص 200.

النّصوص وطواعيتها وقد يكون فيه ردّا منه على من أنكر تعليقها، فهي مجموعة متميّزة عنده. لأنّه حاول الإشارة والاستشهاد بها في دراسته الأخرى فيما يلي:

د- البنية الإيقاعية في معلّقة عبيد بن الأبرص:

كان لكمال أبو ديب وقفة على معلّقة أخرى في دراسته: البنية الإيقاعية في الشّعر العربي، ليس من أجل وصف الإيقاع الخارجي المتمثّل في البحر (البحور الخليلية) والقافية والرّوي، ولا على الإيقاع الدّاخلي المتمثّل في التّكرار الصّوتي والنّحوي والصّرفي والدّلالي والتّصريع، فقد أفاض فيه القدماء قبل المحدثين، بل نلفي وقفته هذه من أجل قضية جديدة قديمة.

فتحديد النّسق عند كمال أبو ديب حول الإيقاعية محاولة منه "لتعميم ظاهرة إيقاعية في الشّعر العربي الحديث خالفت المعايير العروضية التّقليدية على مختلف الظّواهر الإنسانية الأخرى، ويرفض النّظر إليها نظرة تجزيئية سطحية، وليست مجرّد تمرّد وعصيان وخروج على السّنن العروضي الّذي استنبطه الخليل بن أحمد الفراهيدي الّذي تحاول أن تثبته الثّقافة النّقديّة السّائدة، فهو بإصراره على تعميم الظّاهرة الإيقاعية على الفكر الإنساني فإنّه يصبو إلى إضفاء على هذه الظّاهرة الإيقاعية طابع النّسق العام."[1] إذ يرى كمال أبو ديب "أنّ عبيد عمل أوّل قصيدة من الشّعر الحرّ في الشّعر العربي... فإحلال وحدات ذات قيم معيّنة مكان أخرى لها القيم ذاتها، لكنّها تعكس ترتيب النّوى المركّبة، شيء فعله عبيد ببراعة فائقة، وتنويع مدهش."[2]

ولعلّ قراءة أبو ديب كانت "شغوفة باستخلاص خصيصة إيقاعيّة تواترت في بنية النّص الشّعري الحداثي تواترا لا يراد له أن يكون اعتباطيا، بل إنّ هذا التواتر في إدماج تفعيلة المتدارك بتفعيلة المتقارب، حيث تتكرّر فاعلن مرّات عديدة، ولكنّها سرعان ما تطعّم بوحدة إيقاعية أخرى، لها بعد دلالي يسهم في إبراز النّسق الإيقاعي، وبنيته النّسيجية، وهكذا تحدث

[1]- أحمد يوسف، القراءة النّسقية، ص 453.
[2]- كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية في الشّعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ط2: 1982م، دار العلم للملايين، بيروت، ص 93.

فجوة، وتخلق مسافة التّوتّر،"[1] ويرى أحمد يوسف أنّ عمل كمال هذا "لا يعني أنّ دلالة البنية الإيقاعية تنطلق من رؤيا تنفي التّصوّر القديم للعالم، وترفضه مطلقا، بل تسعى إلى إعادة بنائه وابتكاره لصنع عالم جديد،"[2] ممّا قد يشكّل إرهاصا لظهور أوزان في الشّعر العربي، الشّعر المعلّقاتي القديم قد سبق إليها.

ويربط كمال أبو ديب هذه الظّاهرة الإيقاعية عند الأبرص بظاهرة اجتماعية، إذ "تبرز ظاهرة بنيوية مدهشة لها أبعاد دلالية عميقة، إذ يربط كمال أبو ديب خروج القصيدة عن الانتظام الإيقاعي الّذي يقتضيه التّراث الشّعريّ القديم، وخروج صقر قريش عبد الرّحمن الدّاخل عن الجماعة لبناء دولة جديدة، وهذا ما يخلق فجوة، مسافة التّوتّر الإيقاعية، وتكاد علاقة الإيقاع الفردي بالإيقاع الجماعي تشبه تلك الثنائية الّتي أشارت إليها لسانيات دي سوسير اللّسان والكلام،"[3] وهذا من أساس البنيوية التّكوينية، بأن تنتقل من بنية النّص إلى محيطه الخارجي الاجتماعي، فالخروج عمل مشترك لكنّه مختلف بين القصيدة والمجتمع، فمن خلال معلّقة الأبرص وصل كمال أبو ديب إلى ذلك الحدث أو التغيير الاجتماعي الّذي أحدثه صقر قريش.

ومن هنا، وفي ضوء ما سلف ذكره، فإنّ مقاربات كمال أبو ديب البنيوية للمعلّقات في مختلف كتبه ودراساته: "غلبت عليها الجدّية في الطّرح، والمهارة في التّحليل، والدّقّة في الملاحظة، والابتكار في الاستنباط نظرا لوضوح منطلقاتها الفكرية ومصطلحاتها النّقديّة،"[4] ولعلّ ذلك راجع إلى "تقدم الوعي النّظري عند كمال أبو ديب مكّنه من إغناء رؤيته بتصوّر يتجاوز الحدود الظّاهريّة،"[5] الّتي وقفت عليها تلك الدّراسات الخارج نصية للمعلّقات السّطحية في تحليلها.

أمّا مرجعيته فرغم أنّ هناك عدّة تيارات نقدية شكّلت مرجعية كمال أبو ديب إلّا أنّ من خلال الاطّلاع على الرّؤى المقنعة في الجزء الخاص بالمعلّقات، فيبدو من تحليله لها تأثّره

---

[1]- أحمد يوسف، القراءة النّسقية، ص 463.
[2]- المرجع نفسه، ص 463.
[3]- المرجع نفسه، ص 464.
[4]- المرجع نفسه، ص 465.
[5]- حمر العين خيرة، جدل الحداثة في نقد الشّعر العربيّ، ط: 1996، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص 124.

أكثر بشتراوس وبروب وغولدمان في تطويره للفكر الماركسي والبنيوية بأن أولى عناية بين بنية العمل والبنى الاجتماعية، وقليلا بياكبسن لأنّه لم يقف على الصّور الشّعرية كثيرا.

وهناك من يرجع إجراءه إلى تأثّره بجورج لوكاتش (J. Loucatch)، وذلك في "الاختلافات الأساسية بين رؤيتي الواقع في كلّ من قصيدة المفتاح والقصيدة الشّبقية، فمنشأ الاختلاف البنيوي في القصيدتين هو انعكاس لاختلاف في الواقع.. هذا التّوجّه يكشف عن خيط ماركسي خفي يرتدّ إلى جورج لوكاتش الّذي طوّر المنهج الواقعي الّذي يكشف عن التّناقضات التّحتية في النّظام الاجتماعي.."[1] وكيف يكون ذلك اكتشافا إذ البنيوية التّكوينية هي تصالح بين البنيوية والرّؤية الاجتماعية ليس بالانطلاق من المجتمع إلى النّص بل العكس.

وفي المقابل يبدو أنّ التّحليل النّفسي يشكّل مرتكزا واضحا في قراءة كمال أبو ديب، ويظهر ذلك جليا في "تطعيم المقاربة البنوية بالتّحليل النّفسي، ويتبدّى ذلك في دراسته للصّورة الشّعرية من زاوية فاعليتها المعنوية وفاعليتها النّفسية."[2] كما رأينا خاصّة عند امرئ القيس، ممّا قد يجعل مقاربته البنيوية فيها شيء من المقاربة الموضوعاتية، خاصّة في تلك العناوين الّتي اقترحها للمعلّقات المختارة في دراسته، وقد تكون قصيدة المفتاح اقتباس من شتراوس مثلما أشرنا سابقا، إلّا أنّ معلّقة امرئ القيس، وطرفة وعنترة، تبدو عناوينها مستوحاة من الموضوع الّذي تصوّره المعلّقة ككلّ، وإلّا فكيف تكون معلّقة امرئ القيس القصيدة الشّبقية، وقد عرف امرؤ القيس بشبقيته الّتي تكلّم عنها الكثير في نفس المعنى أو الموضوع، ثمّ إنّ معلّقة عنترة ومعلّقة طرفة هي الأخرى بتلك العناوين المقترحة.

ومع ذلك حاول كمال أبو ديب تطوير وتكييف إجراءات التحليل الأسطوري كما طوّره شتراوس، وذلك من خلال اعتماد تيار متعدّد الأبعاد وبتكييفه مع نصوص المعلّقات خاصّة، ومن ثمّ بناء منهج يسعى "إلى تغيير الفكر العربي من فكر مجزأ سطحي، إلى فكر يترعرع في مناخ الرّؤية المعقّدة.. أي إلى فكر بنيوي.. إذ إنّ الفكر البنيوي هو فكر رؤيا، والرّؤيا

[1]- ينظر: عاطف أحمد الدرابسة، قراءة الشّعر الجاهلي في ضوء نظرية التّأويل، ص 198.
[2]- أحمد يوسف، القراءة النّسقية، ص 448.

كشف، استثناء في الخلق والتّجاوز، إنّها قفزة خارج المفهومات السّائدة. هي إذًا تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النّظر إليها."[1]

وإن كان هناك من يرى أنّ أبا ديب من بين النّقاد الّذين جعلوا من "تطبيق قواعد النّقد البنيوي هدفا في حدّ ذاته، وهو ما أكّدته تطبيقاتهم الّتي يتجلّى فيها إقحام قواعد النّقد البنيوي ممّا جعل مهمّتهم تتحوّل من تحليل بنيوي إلى تقديم لمنهج،"[2] فإنّ هناك الكثير ممّن يخالفه في رأيه هذا لأنّ "النّقص في الممارسة التّطبيقية هو ما حاولت إسهامات كمال أبو ديب تداركه، وغالبا ما كان يردف التّنظير بالتّطبيق."[3] وعلى نصوص شعرية رفيعة كالمعلّقات، "وإن نحن مثّلنا لذلك ببعض التّطبيقات البنوية لألفيناها شملت عيون الشّعر الجاهلي كالمعلّقات."[4]

ورغم كل تلك المآخذ فكمال أبو ديب بقراءته للمعلّقات يبدو أنّه أثبت أصالته ومعاصرته في نفس الوقت، إذ إنّ جهوده يضاهي بها جهود الغرب: "وبحكم موقعه كدارس مهتمّ بالنّقد الغربيّ، فإنّه لا يفتأ في عروضه ومقالاته وكتبه يقارن جهوده بالجهود الغربية، بل إنّه قد عدّ نفسه ممن طوّر أشياء في البنيوية قبل أن يكون ذلك في بلاد أخرى في أوربا."[5] وهذا ما يشهد له به الكثير، "فكمال أبو ديب يعتبر ما قدّمه من جهود نقديّة في منحاها التّنظيري، مضاهيا لما قدّمه كلّ من بارث وتودوروف (T. Todoroff) في عملهما على تطوير نظريّة ستراوس في أسس ومبادئ البنيويّة."[6] وكمال أبو ديب نفسه يشير إلى غايته من وراء هذه البحوث قائلا: "وهذا السّعي.. يمكن لنا أن نفجّر طاقات جديدة بنّاءة في ثقافتنا الّتي تبدو الآن أكثر من أي وقت مضى مهدّدة بالتّفتّت والهامشية."[7] والأهمّ من هذا كلّه هو أنّه كان له قصب السّبق إلى المقاربة البنيوية لشعر المعلّقات بما لها وعليها، فكانت مقاربته فتح للطّريق ليعبرها فيما بعد من نهج نهجه، أو من خالفه، إذ نلفي بعض القرّاء للمعلّقات قد بنوا أسس دراساتهم على دراسة كمال أبو ديب، "وليس ثمّة دراسة كاملة مطلقا، فالسّابق يقترح

---

[1]- يوسف حامد جابر، بنيوية كمال أبو ديب، عرض ومناقشة لدراسات النّاقد البنيوية، عالم الفكر، ع1997/4م، ص 270.
[2]- شايف عكاشة، نظرية الأدب في النّقد البنيوي العربي، ط: 2006م، ديوان المطبوعات الجزائرية، ص 65.
[3]- أحمد يوسف، القراءة النّسقية، ص 300.
[4]- المرجع نفسه، ص 542، 544.
[5]- ولد أباه، البنيوية التّكوينية والنّقد العربي الحديث، ط: 2005م، المكتبة المصرية، مصر، ص 75.
[6]- عبد القادر بن عزّة، تهجين المناهج، ص 393.
[7]- ينظر: كمال أبو ديب، الرّؤى المقنّعة، ص 11.

واللّاحق يصوّب ويبني، وهكذا الدّواليك."[1] ومن اللّاحقين لديب الّذين ساروا على نهجه مع بعض التّميّز سامي سويدان، خاصة في قراءته لمعلّقة لبيد بن ربيعة.

2- مقاربة سامي سويدان البنيوية لمعلّقة لبيد بن ربيعة العامري:

أمّا عن مقاربة سامي سويدان لمعلّقة لبيد بن ربيعة العامري فكانت وفق المنهج المتعدّد مع تغليب البنيوية، فكان سامي من أولئك النّقاد الجدد الّذين يدعون إلى اعتناق التّركيب المنهجي تصوّرا نقديا أمثل، فهو "لم يمنعه انتماؤه البنيوي من الإعلان عن قصور المنهج الواحد عن الإحاطة بالمعطيات الكليّة للنّص، لأنّ تعدّد أبعاد النّص وتنوّعها يقتضي مساهمة أكثر من منهج في استقصائها، هذا الإسهام المشترك يولّد ما يسميه سامي سويدان منهجا مركّبا أو متعدّدا، تقتضي الدّعوة إليه تغليب منهج ما من بين المناهج المركّب بينها ما يتفق وغلبة المستوى المناظر له في النّص الأدبي المدروس."[2] وهنا يظهر جليا تأثّره بكمال أبو ديب في أنّ تعدّد الأبعاد في هذا النّص هو ما يجعل مقاربته متعدّدة الاتّجاهات.

لكن تبقى البنيوية متصدّرة لذلك التّعدّد المنهجي، وهذا ما يصرّح به سامي سويدان قائلا: "بيد أنّ المنهجية المعتمدة هنا هي في الحقيقة مناهج، أو منهج متعدّد، ذلك أنّ كلّ منهج متميّز عن الآخر ولا ينفيه، بل إنّها فيما يتعدّى الاختلاط تتداخل أحيانا وتتضافر فيما بينها بقدر ما يستدعي سياق عمل الواحد منها الاستعانة بإنجازات الآخر، إلّا أنّ في هذه المنهجية المتعدّدة يحظى المنهج البنيوي بوضع خاصّ محدّد،"[3] ثمّ يضيف قائلا: "المعرفة تبدأ في إحسان القراءة والنّظر، وأحسن القراءات هي تلك المنهجية، وأفضلها المنهجية المتعدّدة،"[4] وهكذا يبدو جليا أنّ النّاقد سامي سويدان يقدّم في مجمل دراسته صورة واضحة عن هذه المصالحة المنهجية، غير أنّه في تقديرنا من أكثر النّقاد العرب إنحيازا للبنيوية.

[1]- محمد بلوحي، بنية الخطاب، ص 49.
[2]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، 416.
[3]- سامي سويدان، في النّصّ الشّعري العربي، مقاربات منهجيّة، ط2: 1999م، دار الأداب، بيروت ص 21.
[4]- المرجع نفسه، ص 28.

أمّا عن البنيوية: فهي "أكثر المناهج المعرفية كفاءة وملاءمة في الدّراسات الإنسانية والأدبية والشّعرية."[1] ومع ذلك فهو كما يرى يوسف وغليسي "أقلّ النّقاد البنيويين احتراما لخصوصيات المنهج البنيوي، لأنّه يذوّبها في غمرة دعوته إلى المنهج المتعدّد الّذي يتخذ من البنيوية مركزا له، وعلى محيطه الدّائري تتوزّع نقاط منهجية مختلفة."[2]

وفي خضم هذا الطّرح لم يتنصّل سويدان من اعتماد بعض المراجع الخارجة عن النّص واعتداده بها رغم أنّها ليست من آليات القراءة البنيوية، إذ في نظره "لم يجر الاهتمام بتقديم الأوضاع الاجتماعية والتّاريخية الّتي أنتجت نصوص الدّراسات فيها، ولا بمتابعة الحياة الشّخصية لأصحاب هذه النّصوص في أحداثها وتفاعلاتها، كما أنّها ليست من مهمّة الدّراسات النّصية الّتي تقتصر على معالجة النّص وحسب، مع ذلك لم تغفل بعض الإلمامات إلى تلك الأوضاع والأحداث العامّة والخاصّة، حيث بدا ذلك ضروريّا لاستتباب المعالجة المذكورة،"[3] ومن هنا تبدو الذاتية والموضوعية أمرا نسبيا في الدّراسة، ويشير إلى ذلك سامي سويدان قائلا: "من نافل القول إنّ المعطيات الذّاتية والموضوعية تبقى على الدّوام مضمرة في خلفية النّظر في النّصوص لا تكفّ عن إنارة دروبها وقسماتها له،"[4] ولعلّ هذا ما جعل قراءته تندرج ضمن البنيوية التّكوينية الّتي سبق وأن أشرنا إليها في مطلع هذا الفصل، ذلك أنّه ينطلق من النّص في حدّ ذاته لكن ليفيد به ما هو خارج عنه، عكس اتّجاه القراءة السّياقية.

أ- مفهوم النّص عند سامي سويدان:

يقف سامي في دراسته هذه على النّص بخصائصه الذّاتية المختلفة، بأنّه "لا يستسلم بسهولة لمهمّة البحث، بدءً من الانغلاق وصولا إلى المراوغة، والمفارقة بين الظّاهر والباطن، غير أنّ النّصّ في انغلاقه يشير إلى مفاتيحه، وفي مراوغته يومئ إلى النّواحي الّتي تتيح التّمكّن منه وأخذه.. النّص حضارة كنوز لا يفتحها إلّا من يقبض على كلمة سرّها، الّتي هي ائتلاف هذا الخطاب المشتّت في وحدة تجد فيها عناصره المتعدّدة معناها في ارتباطها بغيرها

[1]- سامي سويدان، المرجع السّابق، ص 39.
[2]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، ص 145.
[3]- سامي سويدان، في النّص الشّعري العربي، ص 8.
[4]- المرجع نفسه، ص 8.

من العناصر ضمن الوحدة الكليّة. إنّها أشبه بالمصطلح الرّمزي الّذي يتيح تفكيك اللّغات الرّمزيّة السّريّة..."[1] والنّص هو الأساس الّذي تقوم عليه البنيوية، **أي** على "درس النّص في وحدته الكليّة، أو بنيته العامّة. ففي البنية وحدها تنهض دلالته الحقيقية كمعطى كلّي، كما تتحدّد دلالات أجزائه المكوّنة ضمن المعطى المذكور، فالبيت الشّعري المستقل لا تقوم دلالته الفعلية إلّا في إطار النّصّ الكلّي الّذي يجيء فيه بأكمله،"[2] أي أنّ له علاقة ببقية الأبيات في كامل القصيدة، وهذا ما يثبت وجود الوحدة العضوية في الشعر الجاهلي عامّة والمعلّقات خاصة الّتي نفاها الكثير من الدّارسين.

وكلّ شيء داخل النّص، ضمن الوحدة البنيوية العامة، "تجد التّراكيب اللّغوية المختلفة، أو التّشكيلات المدارية، أو الأساليب الجمالية أو البلاغية، نسق انتظامها الخاص، كما يفهم دورها ومعناها الحقيقيان، وكذلك الأمر بالنّسبة للأبعاد الدّلالية، إنّ نسقها الدّلالي هو النّسق البنيوي ذاته للنّص،"[3] ويوضّح سويدان أكثر قائلا: "التّشكّل البنيوي المقصود مختلف عن التّقسيم المضموني أو التعيين المداري، وإن كان أحيانا يلتقي بهما، وبنية النّصّ وحدها هي الّتي تؤمن من جهة أساس معرفته الحقيقية، وتضمن قياسا مرجعيا في عملية البحث المركّبة في جماليته الإبداعية كما في دلالاته المختلفة."[4]

كما وقف سويدان على الوظيفة الشّعرية كونها قائمة أساسا في "المرسلة اللّغوية الّتي تؤدّيها عملية الاتّصال، والبحث عن الشّعرية أو الجمالية الإبداعية في النّصّ الشّعري تنحصر في القول الشّعري (النّصّ تحديدا)، بتحديد أوجه التّكافؤ أو التّعادل باعتباره مبدأ تكوينيا في جماليته الشّعرية،"[5] وينصرف البحث عنده إلى متابعة التّكافؤ البنيوي على المستوى الإيقاعي، وهو من أهمّ المستويات المكوّنة للجمالية الشّعريّة.

ويكمن بحث سامي سويدان في مبدأ التّكافؤ أو التّعادل البنيوي في النّصّ الشّعري بأنّه "لا يقتصر على تلمّسه في أي مستوى من المستويات (المستوى الأسلوبي البلاغي، المستوى

---

[1]- سامي سويدان، المرجع السّابق، ص 18.
[2]- المرجع نفسه، ص 22.
[3]- المرجع نفسه، ص 23.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 24.
[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

الإيقاعي، المستوى النّحوي، المستوى الدّلالي المعجمي..) وحسب، بل إنّ تناوله في كلّ منها يمضي باتّجاه تحديد ملاءمته وتجانسه مع مستويات أخرى، حتّى في التّكافؤ في دلالاته المختلفة (النّفسية والفكريّة والاجتماعية..) لتكتمل على صيغة التّكافؤ البنيوي لبنية النّصّ كاملة."[1] فصيغة التّكامل البنيوي للنّص وفق ما يراه سامي سويدان تكون بالرّبط بين مستويات تركيب بنية النّص الدّاخلية وتكافئها مع دلالاته السّياقية المختلفة.

ب- بناء معلّقة لبيد على ثنائية الفصل / الوصل:

وفي ضوء هذا المنطلق يقدّم سامي سويدان في الفصل الرّابع من كتابه في النّصّ الشّعري العربي، مقاربات منهجية، قراءته لمعلّقة لبيد بن ربيعة، متخيّرا لها من بين عشر معلّقات معنونا مدخل دراسته هذه بـ: "النّصّ المعلّق على منعطف المرحلة"، وهذا وجه آخر من وجوه تأثّره بكمال أبو ديب ، لأنّه هو الوحيد - على حدّ رؤيتنا- الّذي عنون المعلّقة لكن بعنوان آخر مختلف، سنكتشف معناه بعد الوقوف على تحليله.

وقد أخذ سامي نصّ المعلّقة من ديوان لبيد، واعتماده أيضا شرح الزّوزني رغم مؤاخذته للشّروح، فاستهلّ دراسته هذه بنصّ الدّراسة كاملا مقطّعا تقطيعا عروضيّا، على مستوى 88 بيتا للمعلّقة، مطلعه:

عَفَتِ الدِّيَّارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا   بِمنًى تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرِجَامُهَا[2]

///°//°   ///°//°   ///°//°   ///°//°   ///°//°   ///°//°

أمّا في الخطوة التّالية انتقل سامي إلى القيمة التّاريخية للمعلّقة وقائلها، في "سجود الفرزدق أثناء سماعه لها سجدة الشّعر، وحكم النّابغة له بإعجابه بشعره بأنّه أشعر العرب، واهتمام الرّواة بها، حتّى في الإسلام على لسان عائشةرضي الله عنها، وحتّى بعد الإسلام كثيرا خاصّة عند عمرو بن العلاء، وبروكلمان، وصولا إلى الباحثين المحدثين والمعاصرين بهذه المعلّقة كطه حسين، وكمال أبو ديب في دراسة منهجية جديدة باعتبار المعلّقة واحدة من

1- ينظر: سامي سويدان، المرجع السّابق، ص 28.
2- المرجع نفسه، ص202.

القصائد الرّئيسة في التّراث العربي..."[1] ولعلّ هذا سبب من أسباب اختياره لها، ومن هنا نجده قد عرّج على ما هو خارج النّص، وكان قد ألمح إلى ذلك آنفا ممّا ذكرنا، ويعقّب هو أيضا مرّة أخرى إذ يقول: "لا تحول هذه الملاحظات مع ذلك دون التّنبيه إلى الفائدة الّتي يمكن لدراسة أبو ديب أن تؤدّيها، وهي في مجملها لا تستنفذ كلّ ما يمكن قوله حول ما تعرّضت له قصيدة لبيد في المقاربات الّتي ذكرناها، ناهيك باستنفاذها جميع المقاربات الّتي تمّت بشأنها، إنّما هي تدليل موجز حول عيّنة بسيطة من التّعامل مع هذا النّص، شدّدت بالطّبع على سلبياتها للتّنبيه إليها كي لا يتكرّر الوقوع فيها، وكي يتم تجاوزها عبر أبحاث أكثر رصانة وأشدّ فعاليّة في انفتاح ريّادي متطوّر."[2]

ويضيف سامي سويدان تبرير وجود هذه اللّمحة قائلا أيضا لينفي صفة الغرور الّتي قد ينعت بها جرّاء حكمه على سابقيه فيقول: "لا تعني هذه الملاحظات دحضا لكلّ ما سبق من محاولات لتعلن بغرور ليس له ما يبرّره قدوم المحاولة المنتظرة، فلا تسعى إلى تحويل الأعمال السّابقة أنقاضا تبرز ما يتمّ انشاؤه لاحقا إزاءها، بقدر ما تعتمد هذه الأنقاض أساس في البناء الّذي يجري تشييده. ففي الوقت الّذي تشير فيه إلى قطع مع وضع سابق، تعلّق وصلا به، استكمالا مغايرا له، علّه ينتج من هذه الجدلية عمل جدير بالتّطلّعات المعلنة. قد تكون في هذه الجدلية أصداء واهتماما جديرا بالموضوع من قبل الباحثين،"[3] ومن هنا تعدّ قراءته قطعا لما بدا له نقصا عند البعض، ووصلا لما سبقه به البعض فتكون قراءته تكملة وزيادة واستفاضة، متناولا بنية النّص ومطلعه البنيوي.

ثمّ يذكّر سامي مرّة أخرى بضرورة وجود النّصّ كاملا، فيقول: "أجزاء النّصّ وعناصره لا تفقه ولا تبلغ دلالتها بمعزل عن وحدة النّصّ الكليّة ووضعها فيه كما يحدّده موقعها في الهيكلية العامة الّتي تؤلّفه، وفي السّيّاق المحدّد الّذي تندرج فيه، والنّسيج الدّاخلي من العلاقات الّتي تتكوّن ضمنه."[4] وقبل الشّروع فيما بعد القراءة يقول ويذكّر سامي سويدان مرّة أخرى بالبنية، فيقول: "إنّ تحديد البنية هو أساس ومرتكز العمل في تحليل النّصّ ودرسه.

---

[1]- ينظر: سامي سويدان، المرجع السّابق، ص 290، 214.
[2]- المرجع نفسه، ص 215،
[3]- المرجع نفسه، ص 215،
[4]- المرجع نفسه، ص 216،

إنّما إذ ينطلق منه لا يتوقف عنده أو يكتفي به. في الشّعر – في نصوصه الإبداعية الرّاقية، وبقدر هذا الرّقيّ فيها- ينتظم النّص بنيويا على مستويات عدّة، بحيث تأتي بنيته الدّلالية متآلفة مع بنيته الإيقاعية والنّحوية واللّغوية والأسلوبية، تآلفا يصل إلى حدود بالغة التّقدّم من التّجانس أو التّكافؤ. وإذا كان للنّص أبعاد دلالية ذاتية واجتماعية وتاريخية، فإنّ هذه البنية هي مفتاح ولوج فضاءاتها وأهمّ وسيلة لارتيادها وبلوغ مراميها. فهي لا تحدّد جمالية النّصّ وحسب، بل تقدّم القاعدة الموضوعيّة المناسبة للتّعرّف إلى مرجعيته وتأويل إشاراته."[1] وعلى أساس هذه الطّروحات الأوّلية تعامل سامي مع نصّ معلّقة لبيد، دون وضع نهاية لذلك، وتوصّل إلى ثنائية الفصل / الوصل الكبرى في بناء المعلّقة.

بحيث تقوم بنية النّص على ثنائية متناقضة هي: القطع/ الوصل، "القطع الانقطاع للدّيّار، للمكان والزّمان، انقطاع للإنسان، للنّاس، الحبيبة، مع الّذين يسيئون معاملته، القطع من خلال توّقفه عند وسيلة ذلك وهي للنّاقة تمثيلا للانصراف عمن يقطع علاقته به، ويلاحق التّشبيه زخم هذا القطع مرّة بالغمام الخفيف، ومرّة بالأتان الواسق الّتي يغار عليها فحلها، ومرّة بالبقرة الوحشية المسبوعة انقطعت عن طفلها..."[2] ثمّ يواصل سامي عن الوصل قائلا: "والوصل لكلّ من يحسن معاملته، بمجلس الخمرة يصل فيه اللّيل بالنّهار، الوصل مع النّاس بحمايتهم من غوائل الطّبيعة، مع القبيلة بحمايتها من الأعداء، وصله للمجالس الاجتماعية وكرمه على الجيران والضّيّوف والمحتاجين، الوصل بوحدة العشيرة في زعامتها ومجدها وفوارسها متواصلة في ذلك مع ما فيها...."[3]

وما رآه كمال أبو ديب اختفاء للثّنائية الضّدية أوّله سامي سويدان إلى انتصار الشّاعر للوصل: إذ: "على هذا الأساس من التّناقض بين القطع والوصل بصيغه وأشكاله المتعدّدة، ومن موقف واضح للشّاعر منحاز للوصل ومنتصر له بارز خاصّة في عدم مبادرته للصّرم واعتماده ردّة فعل على جفاء الآخرين أو فساد مواقفهم، على عكس مبادرته إلى الوصل يبذل

[1]- سامي سويدان: المرجع السابق، ص 218،
[2]- المرجع نفسه، ص 217.
[3]- المرجع نفسه، ص 217.

في سبيله المال ويتكلّف المخاطر، ويجابه التّحديات، متماهيا في ذلك مع الموقف العام للعشيرة وسراتها."[1]

وهكذا يغدو التّشكّل البنيوي للنّص من خلال "التّشكّل الخاص للبنية بالتّحديد هو ما يميزها بشكل رئيسي عن سواها من بنى نصوص أخرى متطابقة أو متماثلة أو متوافقة معها،"[2] وفي إطار حركة الفصل والوصل الّتي تعمّ النّص وتعطيه انتظام تشكّله البنيوي تناسق المستويات البنيوية وانسجامها من خلال دراسة البنى الإيقاعية والنّحوية والأسلوبية، البنية الإيقاعية الّتي تقتصر على "البعد العروضي من وزن وقافية كما أرسيت قواعده إجمالا في بحور الشّعر المعروفة، فهو يعتمد وحدة عروضية بسيطة (تفعيلة: متفاعلن) مع القافية المعتمدة الإيقاع النّظمي العام للقصيدة، فبتفاعل هاتين الوحدتين الّتي تقيم علاقات من التّقارب والتّماثل والتّطابق في النّص بأكمله مع التّوزيع الدّلالي فيه، فإنّه بقي جمالا متجانسا ومتآلفا معه، ممّا وفّر للقصيدة بعدا جماليا راقيا."[3] والبنية الأسلوبية "بتضافر الكناية والاستعارة مع التّشبيه والطّباق على المستوى البنيوي للأسلوب لتؤدي وتكرّس ما يتمّ التّعبير عنه على المستوى البنيوي للدّلالة والإيقاع بما له علاقة بالوصل والفصل،"[4] والبنية النّحويّة: لهذا النّص بالبدء في "تملّي الوضع العام للجمل المعتمدة فيه لتلمس مظاهر الوصل والفصل فيها. ضمن هذا المنظور يبدو الفصل قويّا في القسم الأوّل، بينما يتمتّع القسم الثّاني بوصل يكاد يعمّه جميعا، وتبدو غلبة الوصل واضحة في القسم الثّالث،"[5] الجمل بأنواعها، وتركيبة كلّ نوع منها، ونوع بناء كلّ تركيب على مستوى الكلمة الواحدة في إطار ما أسماه سامي الوصل والفصل الّذي رافق إجراءات هذه الدّراسة منذ البداية.

ويضيف سامي سويدان إلى هذه البنى الّتي تحدّد الأبعاد الدّلالية لهاته المعلّقة في بعدين دلاليين هما: البعد الاجتماعي، والبعد الذّاتي، أمّا البعد الاجتماعي: "يتبيّن لنا أعلاه أنّ بنية النّص العامة قائمة على صراع بين الوصل والقطع فيه انتصار واضح للأوّل على الأخير، في

---

[1]- سامي سويدان، المرجع السّابق، ص 218.
[2]- المرجع نفسه، ص 219.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 238، 248.
[4]- المرجع نفسه، ص 248، 257.
[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص 257، 265.

انتظام نصّي يمضي من القطع إلى الوصل عبر توسّط بينهما يعطيه تشكّلا ثلاثيا، لكن الفصل المسيطر على القسم الأوّل يتجسّد في مطلعه في الدّيّار الدّارسة الّتي غادرها أصحابها. وتبدو هذه المغادرة جاثمة في أساس معاناة الشّاعر. ولأنّها غيّبت الحبيبة في المجهول يتجه الشّاعر كما رأينا في القسم الثّاني نحو المستقر والمعلوم كما يتمثّل في القسم الثّالث،"[1] أي أنّ الثّنائية الدّلالية الوصل/ القطع (الفصل) عنده هي الأساس في بناء هذه المعلّقة.

وضمن هذا المنظور يربط سويدان كلّ هذه البني ذات المستويات المختلفة بثنائية الفصل والوصل، إذ أنّ "الفصل الّذي يشكّل قاعدة شكوى الشّاعر يشير إلى ظاهرة اجتماعية محدّدة تقوم على التّنقّل والرّحيل وعدم الاستقرار، وتنم عن وضع اجتماعي معيّن في ذلك الحين هو وضع البداوة، وفي المقابل يشير انتصار الشّاعر للوصل وتعظيمه بديلا من الفصل الّذي يواجهه بسلبية إيجابية كما أوضحنا آنفا إلى انتصار للحضارة ضدّ الغياب، وللحضارة ضدّ البداوة."[2]

ورغم أنّ سامي سويدان حاول التّميّز في مقاربته لمعلّقة لبيد عن كمال أبو ديب، وكان ذلك في بعض النّواحي، إلّا أنّه قد يبدو أنّه انتهى إلى نفس النّتيجة الّتي انتهى إليها كمال في تحديد بناء المعلّقات على ثنائية ضدّية، هذا عن سامي، فكيف ستكون يا ترى المقاربة البنيوية عند سوزان ستيتكيفتش للمعلّقات، باعتبارها هي الأخرى من اللاّحقين لكمال أبو ديب زمنيا، لكن إبداعا وتميّزا نقديا ذلك ما سنكتشفه من قراءتها هذه.

3- سوزان ستيتكيفيتش ومقاربتها البنيوية لمعلّقتي امرئ القيس و لبيد بن ربيعة:

تأتي المقاربة البنيوية للمعلّقات عند سوزان ستيتكيفتش (Suzane Stctkevych) في دراستها المعنونة بـ: -القراءات البنيوية في الشّعر الجاهلي، نقد وتوجيهات جديدة- في شقّين، بحيث تشنّ جملة من الانتقادات على أولئك الّذين سبقوها في دراسة الشّعر الجاهلي عامة، والمعلّقات خاصّة، ثمّ تقترح توجّهات جديدة بقراءتها خاصّة لمعلقة لبيد ومعلّقة القيس كما يلي:

[1]- سامي سويدان، المرجع السّابق ص 266.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 266، 268.

أ- سوزان ستيتكيفتش ونقدها للمقاربات البنيوية للمعلّقات:

تكشف سوزان أوّلا عن جوانب القصور والإخفاق في القراءات البنيوية الّتي أجريت على نصوص الشّعر القديم خاصّة عند كما أبو ديب وعدنان حيدر وبيتسن، بحيث خصّصت الجزء الأوّل من دراستها لنقد سابقيها، المشار إليهم آنفا:

وابتدأت أوّلا بنقدها لـ: م. بيتسن في دراستها حول المعلّقات الموسومة بـ: الاستمرارية البنيوية في الشّعر الّتي تتصدّى بالتّحليل اللّساني البنيوي لخمس من المعلّقات[1]، تقول عنها سوزان: "لا تكاد تستحقّ النّقاش،"[2] فلكي تكون ذات معنى ولكي تحظى بالاهتمام الأكاديمي.. ينبغي: أن تنهض على معرفة الصّرف العربي وعلاقته الحميمية بالمعنى، ومعرفة بالقيمة الدّلالية للحروف ولبعض الأصوات الخاصّة كما ناقشها ابن جنّي في الخصائص.. معرفة البنية الدّلالية للقصيدة، أي معرفة الأسس النّمطية والأسطورية والشّعائرية الّتي تقرّر بنية القصيدة وتقرّر الدّلالات المجازية لأجزائها وعلاقة كلّ جزء بالآخر، وتصوّر واضح لتقاليد النّظم الشّفهي كما تناولها منرو (Monroe) في دراسته: النّظم الشّفهي وزوتلر (M,Zwettler) بعيدا عن مراعاة هذه المعايير في جملتها، تكشف بيتسن عن معرفة غير ملائمة باللّغة العربية وآدابها، فالعمل الوحيد الّذي تنقل منه في كتابها هو شرح المعلّقات السّبع للزّوزني، إذ إنّ تحليلاتها الانطباعية للمعاني ليست أكثر من تلخيص للقصيدة على المستوى الأكثر سطحية.

غير أنّ ماري كاثرين بيتسن ترى أنّ "تقاليد القصيدة العربية تتضمّن دورين يختلفان عن الدّور الّذي يؤدّيه مغنّي الحكايات، والشّاعر أو النّاظم يمتلك قوّة إبداعية خاصّة، أمّا الرّاوي فينقل أو ينشد الشّعر أمام الجمهور، وقد كان بعض الشّعراء يكتفي بترك الرّاوي ينشد شعره. وتتوافر في القصيدة العربية أصالة الصّياغة والنّفور من التّكرار النّمطي، ولا توجد سوى كمية قليلة من التّكرارات الّتي جعلها لورد ميزة للشّعر الشّفوي، ولهذا فإنّ النّظرية لا تتعامل مع الشّعر بلغة لها تميّزها الفنّي، بل تتعامل معه كلاما عاديا لا يحتاج إلى تأويل."[3]

---

[1]- M,C,Bateson, « Structural Continuity in Poetry :A linguistic Study of Five Pre-Islamic Arabic Odes »

[2]- ينظر: سوزان ستيتكيفتش، القراءات البنيوية في الشّعر الجاهلي، نقد وتوجيهات جديدة، تر: سعود بن دخيل الرّحيلي، علامات في النّقد الأدبي، ج18، م/5، 1995 م، ص 102، 103.

[3]- إبراهيم أحمد ملحم، شعرنا القديم، والنّقد الأجنبي، ط1: 2003م، إربد دار الكندي للنّشر والتّوزيع، الأردن، ص 27.

وهي تردّ بذلك على مونرو في نظرية النّظم الشّفوي حين جعل من خصائص الشّعر الشّفوي أشكال التّكرار الصّيغي الّتي بني عليها الشّعر الجاهلي، الّتي تبنّاها البعض لحل مشكل السّرقات في الشّعر العربي القديم.

ولم يسلم عدنان حيدر هو الآخر من انتقادات سوزان، إذ تحكم بالفشل على محاولته في "تحليليه لمعلّقة امرئ القيس على خطّة فلاديمير بروب،"[1] في جميع خطواته، ذلك أنّ القصيدة الجاهلية تختلف اختلافا جذريا عن الحكايات الرّوسية. ففي القصائد مجرّد القراءة من السّهل معرفة الموضوعات والصّور والاستعارات الّتي تصفها ونظام ترتيبها. فهو يحمّل الرّوابط النّمطية الأساسية أو وظائف بروب أكثر ممّا تحمل حين يدّعي أنّه يجد وليمة عرس في نهاية القصيدة، لا نجد شيئا من هذا كلّه هنا بكلّ بساطة.

كذلك اعتماده خطاطة مبنية على طريقة لفي شتراوس في تحليل الأسطورة، فلكي يستنتج أنّ الّتي تستهل ببكاء الشّاعر على الأطلال وتنتهي بالفخر القبلي – أو بعنفوان العاصفة وهولها كما في حالة امرئ القيس- تتحرّك من السّلب إلى الإيجاب لهذا السّبب يبدو تخطيطه للعناصر السّطحية الظّاهرة في القصيدة لا علاقة له بما يسمّيه الدّلالة الكليّة لبنية القصيدة. كما أنّ محاولاته إدخال عناصر من التّحليل اللّغوي (النّفسي) في شرح القصيدة.. في قراءته مثلا لبيت المطلع من المعلّقة علاقة اسم المكان سقط اللّوى (طرف كثيب) بالجنين الجاف المسقط، وعلاقة الدّخول الّذي يدلّ استخدامه على الاختراق الجنسي، علامة حومل (السّحابة السّوداء الممطرة) بالحامل، غير أنّ حيدر لم يصل بمنظوره هذا إلى درجة الإثمار.

فقيام التّفسير على التّضاد: سقط اللّوى المرتبط في الذّهن بالجفاف والموت، يقف اسما المكان الدّخول وحومل ليشكّلان تضادا مع سقط اللّوى: خصوبة وحياة يقابلها عجز (جنسي) وموت، هذه الأضداد من خلال حركتها تبرز ظاهرة جوهرية لجدلية التّغيير في الشّعر الجاهلي. ولعلّ ثورتها على سابقيها كانت أكثر على اتّخاذهم إجراء الثّنائيات وعند كمال أبو ديب أيضا:

- هذه الدّراسة كانت بالإنجليزية « Adnan Haydar « The Mu’ allaqa of Imru alqays : Its Structure and Meaning،

[1] ينظر: سوزان ستيتكيفتش، القراءات البنيوية في الشّعر الجاهلي، ص 120، 141. على التّرتيب.

أمّا كمال أبو ديب فرغم أنّها تمدحه على الرّيادة إلّا أنّها تنتقد إجراءه جملة وتفصيلا، إذ تقول: "أحقّ من تلك الدّراسة بالنّظر النّقدي عمل كمال أبو ديب الرّائد: نحو تحليل بنيوي للشّعر الجاهلي، من البداية هناك هفوات منطقية محدّدة."[1] فلم يسلم هو الآخر من نقدها.

ففي الهدف المعلن عند كمال أبي ديب حول تطبيقه طريقة لفي شتراوس في تحليل الأنثربولوجي لأسطورة أوديب، ترى سوزان بأنّه إذا كان لفي شتراوس يؤكّد أنّ الأسطورة تختلف اختلافا بيّنا عن الشّعر فإنّه ليس لأبي ديب الحقّ في تطبيق تقنية الأسطورة على الشّعر إلّا بعد عرض المسوّغات، لأنّ "المسوّغات تبدو أكثر إلحاحا حين نعلم أنّ لفي شتراوس نفسه قد حاول مع رومان جاكبسون إجراء تحليل بنيوي أدبي على سوناته القطط لبودلير (Baudelaire). لأنّ مقالة القطط لا تستمدّ نجاحها من الجوانب البنيوية في القراءة بقدر ما تستمدّه من كونها تأويلا نصيّا في نطاق التّقليد الأدبي الفرنسي، وكذلك لا تكمن قوّة القصيدة في سلسلة الأضداد بقدر ما تكمن في التّحوّل الاستعاري لذلك الحيوان من قطّة أليفة بسيطة إلى (أبي) هول صامت أبدي مشحون بالأسرار."[2]

كما ثارت سوزان ستيتكيفتش حول الثّنائيات الضّدية، وانتقدتها في إجراء كمال أبو ديب البنيوي، إذ "كمال أبو ديب، وهو يقتفي لفي شتراوس، يقحم بشكل تعسّفي جدلية مسبقة... الفكر الأسطوري ينشأ من الوعي بالأضداد في إتّجاه الحل.. يبدأ أبو ديب تحليله لمعلّقة لبيد بتشمّم الأضداد الّتي يجد عليها أمثلة كثيرة، حقيقية ووهمية معا. وسرعان ما يسقط في الهفوة الّتي حذر منها نقاد لفي شتراوس، وهي أنّ مجرد الاختلاف يستحقّ أن يصنع منه تضادا.. الأمّ والطّفل ليسا ضدّين بالضّرورة، ولا الظّبي والنّعام كذلك.."[3] الاختلاف شيء والتّضاد شيء آخر. نقدها كثيرا لديب حتّى أنّها قالت حول الثّنائيات الضّدية في معلّقة لبيد: "إنّ استنتاج أبي ديب الختامي، الّذي يتصدّى لشرح حركة القصيدة بوصفها تحقّق توسّطا بين متناقضات: الطّبيعة في مقابل القبيلة، الحياة في مقابل الموت فإنّه ليس استنتاجا خاطئا بقدر ما هو تافه وغير مثمر."[4] وفي معلّقة امرئ القيس أيضا "يصدم المرء هنا للوهلة الأولى التّطبيق الممل

---

[1]- ينظر: سوزان ستيتكيفتش، المرجع السّابق، ص 103.
[2]- المرجع نفسه، ص 105.
[3]- المرجع نفسه، ص 107.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 114.

للطّريقة نفسها مرّة أخرى، وهي إقامة الثّنائيات والأضداد الّتي لا تبدو في الغالب دقيقة ولا مقنعة تماما. كيف يكون الدّخول وحومل ضدّان؟ كلّ ما نعرفه ببساطة موضعان مختلفان، لا يدلّ كلام ديب على وعي بالأسس الاشتقاقية الّتي قد تطرح هذه الثّنائية بوصفها تشكّل تضادا بين مذكّر ومؤنث. يصرّح بالمثل أنّ ثنائية حبيب/منزل تشكّل تضادا إذ إنّ أوّلهما حي والثّاني جماد. وهذا كلام فارغ الدّلالة وليس مقنعا أيضا."[1]

كما تشير سوزان إلى إخفاق كمال أبو ديب في تحليله البنيوي في تجريده للصّور بحيث "يتّضح أيضا من البداية أنّ التحليل البنيوي لا ضمان فيه لفهم صور الشّاعر. على سبيل المثال، يخطئ أبو ديب في تفسيره لمدافع المياه الّتي عرتها السّيول في البيت الثّاني (طلعيه)، فهي لا تعني أنّ هذه المدافع قد عفّت وامحت آثارها، بل العكس، وذلك أنّ الرّيّاح العاصفة تنقش هذه المجاري وتحفرها حفرا عميقا حتّى تبدو بالفعل مثل الكتابة المحفوظة على الصّخر. ليس ثمّة ما يدعو إلى ذلك التّجريد المفرط الّذي يجعل الصّورة مستعصية على الفهم.. توحي الصّورة باستعارة مجاري المياه المحفورة في الرّمل لشاهد القبر أو لنقوش أطلال المدن المهجورة على طريق القوافل..."[2] ونفسية الشّاعر لأكثر دلالة على الحركة المتنامية للقصيدة: "يبدو أبو ديب مدركا للرّابطة المجازية بين الشّاعر وبين حمر الوحشية، والبقر الوحشي الّذي يقدّم على شكل تشبيهات لناقة الشّاعر في قسم الرّحيل، ولكنّه لم يدرك وظيفة هذه التّشبيهات في الحركة المتنامية للقصيدة. ينبغي أن نلاحظ أوّلا الطّريقة الّتي يصف الشّاعر بها نفسه من خلال هذه التّشبيهات،"[3] وبنفس الملاحظات توجّهها له حول قراءته لمعلّقة امرئ القيس.

وفي آخر نقدها لديب في قراءته لمعلّقة امرئ القيس تقول: "ولكن القصيدة لا تحقّق أيّ توسّط على المستوى الّذي يعدّ أكثر هذه المستويات جوهرية، ويتمثّل في عجز الإنسان وعدم قدرته على خلق الخصب. ولهذا لا ينتج عن شبكة العلاقات في القصيدة نسل، (لا يوجد نماء للحركة داخل القصيدة) وإنّما يسودها الجذب وتفشل محاولة سلب القوّة الّتي تملكها الطّبيعة بوصفها الباعث للخصب الّذي يمكن أن يحدث توازنا مع تلك القوى المدمّرة. ويبدو أنّ

1- سوزان ستيتكيفتش، المرجع السّابق، ص 115.
2- المرجع نفسه، ص 107، 108.
3- ينظر: المرجع نفسه، ص 111.

القصيدة تلمح إلى أنّ القوى السّالبة هي الشيء الوحيد الّذي يتحقّق في واقع الأمر، لقد غابت عن ذهنه (كمال أبو ديب) أبسط أساسيات المعادلة التّصويرية الّتي تساوي العاصفة الشّديدة بالطّاقة الجنسية،"[1] ويبدو واضحا من هذا القول سقوط كل من سوزان وديب في شبكة التّحليل النّفسي إلى حدّ قلب معلّقة امرئ القيس إلى شبق عند كليهما، ثمّ كلّ ما اعتمدته في إجراءاتها وجهّته نقدا إلى سابقيها على أنّه نقصا في مقارباتهم البنيوية، لكن تبقى البنيوية منهجا ولكن القراءات والمقاربات تتعدّد وتختلف من حيث الإجراءات المتّبعة، فإن كانت تنتقد ديب في إهماله أو إغفاله للصّور المجازية أو الاستعارة، فإنّها تعتمدها كأهمّ مرتكز لإجراء نموذج طقوس العبور.

ب- نظرية طقوس العبور والبنية النّموذجية للقصيدة الجاهلية:

تقول سوزان ستيتكيفتش عن الأدب الجاهلي: "هذا الأدب الّذي ظلّ حتّى الآن منفلتا إلى حدّ ما،"[2] ولعلّها تقصد أكثر الشّعر، لأنّها تقول عنه في موضع آخر، مقارنة إيّاه بالأسطورة الأوديبية والأساطير الهندية ووسطيته بينهما، بحيث أنّها تجد من الطّريف أنّه يقع بين "الطّرفين اللّذين عالجهما لفي شتراوس في تحليله للأسطورة، الطّرف الأوّل وهو الدّورة الأوديبية، كان قد فسّر لنا وأثرى بمناهج عديدة تمتدّ من فقه اللّغة إلى فرويد (Sigmund Fred). وفي الطّرف الآخر الأساطير الهندية الأمريكية الّتي تكاد تكون أجنبية تماما على ثقافتنا مثل أسطورة أصل (قبيلة) زوني وأسطورة الخلوص أو الظّهور.. بين هذين الطّرفين يقع الأدب العربي الّذي ليس مألوفا لدينا تماما أو مدروسا بكلّ دقّة من كلّ جوانبه، ولا هو بغريب تماما أو متعدّد الأشكال كالأساطير الهندية. وبهذا نفتقد الحذق الّذي يجعلنا نتحدّى السّابق وندخل تفسيرات جديدة."[3]

ومن هنا حاولت سوزان قراءة هذا الشّعر وفق المرجعية الأساسية الّتي تشكّلت عندها متأثّرة بنظرية فان جنب (V.Gennep) في دراسته: طقوس العبور، حيث رأت ستيتكيفتش "أنّ القصيدة الجاهلية النّمطية تتشكّل من ثلاثة أجزاء هي: النّسيب الّذي يتضمّن الأطلال ومشاهد

[1]- سوزان ستيتكيفتش، المرجع السّابق، ص 120.
[2]- المرجع نفسه، ص 102.
[3]- المرجع نفسه، ص 106.

الفراق، ثمّ وصف الرّاحلة والارتحال، وأخيرا الفخر القبلي/المدح، كما لاحظت في حقل الانثروبولوجيا (Anthropologie) أنّ شعيرة العبور تتشكّل من ثلاثة أطوار أيضا هي: الفراق أو الانفصال (يتضمّن سلوكا رمزيا دالا على انفصال شخص أو مجموعة عن نقطة سابقة في البنية الاجتماعية)، ثمّ الهامشية (خلال الفترة الهامشية المعترضة تكون سيمات الموضوع الشّعائري أو الشّخص العابر ملتبسة)، والاندماج أو الانضواء يكون العبور قد استكمل، ويكون الموضوع الشّعائري فرد أو جماعة، مرّة أخرى في حالة مستقرّة نسبيا، له حقوق وواجبات بالآخرين في تركيب بنيوية بوضوح، يتصف بما يتفق مع أعراف من تحضنهم مكانة اجتماعية تخضع لنظام ذلك الموقع."[1]

إنّ نظرية طقوس العبور الّتي تتألّف من ثلاثة أطوار: الفراق، والهامشية (العتبية)، والاندماج، تقابل عند سوزان ستيتكيفتش البنية النّموذجية للقصيدة الجاهلية المكوّنة من: الأطلال/الظّعائن، والنّاقة/الرّحلة، والفخر القبلي، وانطلاقا من هذا التّوجّه تحلّل الباحثة المعلّقتين، مركّزة بذلك على العناصر الآتية:

ب-1- المجاز (الاستعارة) وأهميته في التّحليل:

تشير سوزان ستيتكيفتش إلى اعتداد الأنثروبولوجيين بالفكر المنطقي والاستعاري فتقول: "والاستعارة هي قبل كلّ شيءشكل من أشكال القياس المنطقي والعكس بالعكس الّذي يحدّد الدّلالة التّحتية للطوطم والطقس والأسطورة، وخصوصا في علاقتها بالنّظام الاجتماعي، ومع هذا فإنّ أبا ديب وحيدر، مع إصرارهما على الجانب الشّعائري في الشّعر الجاهلي، وهو الجانب الّذي تركاه بدون تفسير،"[2] وتقول أيضا: "ينبغي أن يكون واضحا عند هذا الحدّ أنّ الصّلة بين موضوعات القصيدة الجاهلية وصورها وبنائها تتمّ من خلال روابط مجازية متشابكة في مستويات عديدة، وتصدر عن تداخل معقّد بين الصّورة والأسطورة والطّقس والنّمط النّموذجي."[3] تؤكّد سوزان على شعرية ومجازية العلاقات بين عناصر القصيدة ودوره في تنمية حركتها الدّاخلية: "كما سبق أن بيّنت، لابد أن تكون العلاقات بين عناصر القصيدة

[1]- سوزان ستيتكيفتش، المرجع السّابق، ص 97.
[2]- المرجع نفسه، ص 127، 128.
[3]- المرجع نفسه، ص 120.

شعرية بشكل جوهريّ، أي أنّها مجازية، وهذا في المحصّلة النّهائية هو ما يجعل القصيدة قصيدة، والقصيدة يجب أن تكون قصيدة على كلّ المستويات: أي أنّها ليست أسطورة ولا حكاية شعبية ولا طقسا موزونا مقفّى."[1] باقتراح مثال في مطلع معلّقة القيس العلاقات المجازية أنّ الدلالة التّحتانية لكامل البيت المرتبط مجازيا بالسّياق الحرفيّ، وهو أنّ الإسقاط حدث بين التّلقيح والحمل الكامل – وهذا افصاح بيولوجي عن العلاقة المحبطة وغير المثمرة بين الشّاعر وصاحبته الّتي يبكي لذكراها الآن.

وتستند سوزان في قراءة الشّعر الجاهلي إلى "طقوس العبور أو طقس الانتماء كما صاغه علماء الأجناس البشرية المحدثين مع ما يصاحبه من معاني الموت والولادة والتّدنيس والتّطهير، بوصفه نموذجا استعاريا للبنية الموضوعية والشّعرية في القصيدة الجاهلية."[2] لقد بيّن فان جينب (V.Gennep) أنّ كلّ شعائر العبور تتسم بثلاثة أطوار هي: الفراق، الهامشية، الاندماج. ووفق هذا الإجراء حاولت اقتراح البديل لتلك الجوانب الّتي أغفلها سابقوها، وقراءة معلّقة لبيد ومعلّقة القيس:

ب- 2- طقوس العبور في معلقة لبيد بن ربيعة:

ترى سوزان أنّ الشّبه يبدو الشّبه "يبدو واضحا بين القصيدة الجاهلية المكوّنة من الأطلال/الظّعائن، ومن النّاقة والرّحلة الصّحراوية، ثمّ الفخر القبلي وبين نموذج فان جينب من الفراق والهامشية والاندماج. إنّ فحص سمات طور الهامشية من طقس العبور سوف يجلو لنا الملامح الموضوعية والتّصويرية في الرّحلة الصّحراوية التّقليدية والفخر القبلي عند لبيد، وسيجلو هذا الطّور كذلك عند امرئ القيس سلسلة اللّقاءات الغرامية غير المألوفة، والذّئب، ومشاهد اللّيل الّتي تشكّل الجزء المركزي في القصيدة، ومشهد العاصفة الختامي،"[3] وتقول سوزان أيضا: "حين نعود الآن إلى قصيدتي لبيد وامرئ القيس، ينبغي أن نلاحظ أوّلا أنّ هناك محاولة لربط المراحل الثّلاث في خطاطة طقس العبور بالدّورة الطّبيعية الفصلية، وبالإنسان

[1]- سوزان ستيتكيفتش، المرجع السّابق، ص 122.
[2]- المرجع نفسه، ص 128.
[3]- المرجع نفسه، ص 128، 129.

في النّهاية كي يتغلّب على سيطرة الطّبيعة عن طريق المجتمع والثّقافة،"[1] وهذا ما يتناص نوعا ما مع ما أشار إليه كمال بأنّ ربط رؤية الشّاعر بمجتمعه القبلي.

هكذا ترى أنّ "الموت الشّعائري في معلّقة لبيد يتمّ تحويله مجازيا من الشّاعر إلى الدّار الدّاثرة المهجورة خلال فصل الجفاف. أمّا الفراق أو رحيل القبيلة (الظّعائن)، فإنّه قد حدث قبل عفاء الدّار بمدّة طويلة. يمثّل الارتحال عبر الصّحراء حالة انتباذ الشّاعر العابر، وهي حالة يؤكّدها ارتباط الشّاعر – عبر ناقته الأليفة- بالثّور الوحشي وأنثاه وهما منعزلان عن القطيع يقاسيان المشاق والأخطار في المراحل المتقلّبة للدّورة الفصلية، وكذلك ارتباطه بالبقرة الوحشية المسبوعة، المعزولة عن القطيع، الّتي افترست الذّئاب فريرها، والّتي تصارع كلاب الصّيادين. هذه الحيوانات استعارات مركّبة لحالة العابر المنبوذ: فهي حيوانات وليست بشرا، متوحّشة لا أليفة، وهي إلى هذا منعزلة عن القطيع – منبوذة عن مجتمع الحيوان."[2]

وتواصل سوزان مؤكّدة على أنّ القصيدة "تتحرّك القصيدة مباشرة إلى الفخر الشّخصيّ، وكلّه يعتمد على علاقات الشّاعر الاجتماعية في القبيلة وفي المجتمع الأوسع... أي اندماجه في المجتمع بصفته رجلا أو ذكرا تام العضوية، يفخر أوّلا بمناقبه الحميدة في الشّراب والصّيد والصّحبة، ثمّ يلتفت إلى وصف الفرس، رمز الفروسية والذّكورة، الّذي يحمي القبيلة في الحروب، هكذا يكون الفرق واضحا بين النّاقة والفرس: النّاقة وسيلة الرّحيل والفراق والتّنقّل عبر الصّحراء، وعليها تكون محنة المنبوذ /العابر/ الضّحية، في حين أنّ الفرس هو آلة الحرب والصّيد، يحمي القبيلة ويمدّها، وعليه يحتفل الشّاعر بصفته عضوا محاربا/ مظفرا."[3] على هذا النّحو تمثّل المطيتان على التّوالي مرحلتي الهامشية والاندماج في خطاطة طقس العبور بمنظور سوزان.

وتؤكّد سوزان تارة أخرى على أنّ الشّاعر يجسّد مرّة أخرى حالة اندماج العابر بصورة أكبر من خلال "الاحتفال بالقيم المؤسساتية الأكثر جوهرية في مجتمع القبيلة: الثّأر، التّضحية أو القربان، الكرم أو الضّيافة... انطلاقا من هذه القيم (الّتي تحدّد القرابة أو النّسب)

[1]- سوزان ستيتكيفتش، المرجع السّابق، ص 130.
[2]- المرجع نفسه، ص 130.
[3]- المرجع نفسه، ص 131.

يتنازع الشّاعر مع قبائل أخرى حول الدّية، ويدعو إلى ناقة الميسر، وتوزّع على المعوزين، بإطعام الضّيف والغريب،"[1] هكذا لم يعد الشّاعر يصوّر نفسه بأنّه منبوذا بل عضوا قبليا مسؤولا.

وفي القسم الأخير من المعلّقة يشار إلى اندماج العابر في مجتمع القبيلة بواسطة التّحوّل من أنا إلى نحن من مدح الذّات إلى الفخر القبلي. بعد ذلك يأتي الرّابط المجازي للرّجولة والقبيلة المنيعة المنعّمة بالرّبيع الدّائم ليستكمل ويتغلّب على الدّورة الموسمية الّتي بدأت بالأطلال في الفصل الجاف، وهو ربط يحدّد انتقال الشّاعر العابرمن الفراق إلى الهامشية – على المستوى النّفسي والاجتماعي- إلى العضوية التّامة والمشاركة في القبيلة.

ب-3- طقوس العبور في معلّقة امرئ القيس:

يكمن الفراق في معلّقة امرئ القيس بـ: "تقدّم افتتاحية القصيدة صورة للرّحيل، وللعفاء والقحل الطّبيعي، وللخصوبة المحبطة والدّموع الحارّة المالحة، وهو مشهد من الواضح ارتباطه بطور الفراق."[2]

والهامشية يشار إليها في القسم الثّاني: الّذي يدور حول مغامرات الشّاعر الغرامية عموما بصفته نسيبا ممتدّا، ولكنّه بالقياس إلى نموذج طقس العبور يوازي طور الهامشية، وبهذا تكون له صلة بالرّحيل أو الرّحلة في القصيدة النّمطية في ارتباطه بالهامشية لأنّ هذه المغامرات غير شرعية، خارج إطار المجتمع وقانونه التّشريعي للزّواج (مغامراته مع أمّ الحويرث، أمّ الرّباب) الحلقة الثّانية، نحر النّاقة لعذارى دارة جلجل، تقدّم صورة جنسية غير ناضجة وغير مكتملة إلى النّهاية، أمّا المشهد الغرامي الهزلي يصرّ فيه الشّاعر المحبّ الأرعن على إغواء عنيزة في هودجها وهما مرتحلان، يشكّل نقيضا مباشرا للعلاقات المحافظة خلف أروقة الخيمة الشّرعية.

أمّا المغامرة التّالية الّتي يرويها الشّاعر المتعلّقة بالحامل والمرضع تعدّها سوزان تقليديا واحدة من أكثر المشاهد الحسيّة الفاضحة في الشّعر العربي، حيث إنّ "إنّ صفة بيضة

[1]- ينظر: سوزان ستيتكيفتش، المرجع السّابق، ص 131، 132.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 132، 134.

الخدر صفة المرأة الفاتنة أو المغوية الكبرى، وهي الثّمرة المحظورة بامتياز (الزّوجة المحروسة بامتياز). إنّ علاقته بها فاشلة وغير مثمرة كالبقية. وقد تكون اللذّات الّتي تحصّل عليها من هذا الغرام آنية، فهي عظيمة للشّاعر، لذلك يجعلنا نشاركه للإحساس بها. كلّ صورة تعمل في حلقات لكي تخلق الحلقة المحظورة الكبرى، ولكي يؤكّد بهذا العمل موقف المنبوذ الهامشي اللّاجتماعي في الشّاعر العابر."[1] تؤكّد على الصّورة أو المجاز، الحركة المتنامية في كلّ طور من الأطوار. ثمّ مشهد اللّيل: "إنّ الانتقال مباشرة من هذا المشهد إلى وصف اللّيل، نجد الشّاعر أسيرا لعاطفة صبيانية ولمتع حسيّة آنية، مهدرا نطفته في علاقات محرّمة وعقيمة حتما، إنّ مقارنة مرور اللّيل الطّويل بالنّهوض البطيء المتثاقل للبعير صورة تحيلنا إلى المطية الّتي تحمل الشّاعر، في القصائد النّمطية.

أمّا "كون اللّيل في مروره والبعير بعد قيامه بطيئان إلى حدّ كبير، فهذا دليل على صعوبة عبور الشّاعر من المراهقة إلى الرّجولة، يشكّل اللّيل أحد الرّموز العامة لمرحلة الهامشية من طقس العبور، ونجد النّوع نفسه من الرّمز والاستعارة واضحا حيث يمثّل الشّاعر نفسه بالذّئب، وبالصّعلوك، وبالمقامر."[2] ثمّ "يأتي وصف الفرس ضمن الصّيد، ليكون مؤشّرا لنهاية طور الهامشية وبلوغ الشّاعر النّاشئ سنّ الرّجولة والعضوية التّامة في القبيلة من مقاطع الإغواء واللّيل والصّحراء إلى مشاهد الفرس والعاصفة، والصّور هنا تدلّ على اندماج الشّاعر النّاشئ في القبيلة، والقدر الّذي يغلي تعبير مجازيّ عن الطّبخ والحياة الدّاجنة، وخذروف الوليد تعبير عن التّوالد والتّناسل وأهمية النّسب والنّظام الاجتماعي في العشيرة، ومداك العروس توحي بالجنس الحلال،"[3] كلّ هذه الصّور المستخدمة لوصف الفرس تأتي بمثابة تعابير عن الثّقافة والبيئة القبلية، وهي تشكّل تضادا سمتيا مع الصّور في مرحلة الهامشية.

أمّا صور الرّجل البالغ والصّائد الّذي يرفد القبيلة بالطّعام، فإنّه "تصاحبها صورة النّضج الجنسي كما يصوّر مجازيا من خلال ذبح عذارى الوعل، ثمّ إنّ أوصاف الحصان

[1]- ينظر: سوزان ستيتكيفتش، المرجع السّابق، ص 136.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 138.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 138.

تزخر بالصّور الطّبيعية والاستعارات المتعلّقة بالطّاقة الذّكورية الجامحة الّتي يجري تدجينها لخدمة المجتمع القبلي."[1]

كما أنّ صور العاصفة للفخر القبلي: "تعمل ذروة القصيدة في مشهد العاصفة على مستويات مجازية عديدة لكي تستكمل ثمّ تختتم الدّورات التّصويرية والحلقات الّتي تتشكّل منها القصيدة، فعلى مستوى التّصوير والبناء في القصيدة التّقليدية، تحلّ العاصفة محل الفخر الفردي والقبلي، وبهذا نتوقع أنّها سوف تكون احتفالا ببلوغ الشّاعر النّاشئ مرحلة النّضج والاندماج في القبيلة كعضو كامل، وعلى المستوى الأهمّ المتعلّق بالأسطورة."[2]

ويستمرّ الشّاعر بعد ذلك في التّصوير المتعلّق بالقماش والغزل والنّسيج بصفته استعارة لإحياء الطّبيعة وحياكة النّسيج الاجتماعي من جديد، والصّور الدّالة على نشاط ثقافي إنساني في وصف الطّبيعة يرمز إلى اندماج النّاشئ اجتماعيا وثقافيا. الصّورة هنا مستمدّة من النّسيب التّقليدي الّذي تهطل في نهايته أمطار الرّبيع على الدّار القاحلة مسببة ظهور حلّة نباتية المشبّهة بالحرير المطرّز."[3] ثمّ تصل سوزان إلى البيتين الأخيرين قائلة: "يحمل البيتاناالأخيران صورة للطّبيعة المدجنة، الطّيور المغرّدة رموز للسّمو والفن، تحضير الشّراب، حالة الظّباء المنضجة، وتدمير الطّبيعة البريّة المتوحشة، هنا استعارة لتحضير الشّاعر وإعداده اجتماعيا، فبعد موته الشّعائري والولادة الشّعائرية الجديدة نظّف بعملية التّطهير بالماء،"[4] فهذان البيتان يقدّمان للنّاقد البنيوي تأويلا آخر أكثر مسايرة للحركة الشّعائرية والنّمطية في القصيدة.

ومن هنا تخلص سوزان إلى المعادلة أو المناظرة بين بنية الطّقس وبنية القصيدة، "من الواضح أنّ النّسيب يمثّل الفراق أو الانفصال في خطاطة طقس العبور، ومن الواضح أيضا أنّ النّاقة تمثّل محنة الشّاعر بعد فراق الحبيبة وتفرّده في البراري الموحشة خارج الحيّ القبلي تعادل طور الهامشية، أمّا الفخر القبلي الّذي يعكس انضواء الشّاعر في القبيلة واعتزازه بقوانينها وأعرافها فيناظر طور الاندماج من الطّقس فيما يتعلّق بالقصائد النّموذجية أو

[1]- ينظر: سوزان ستيتكيفتش، المرجع السّابق، ص 140.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 141، 142.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 143، 144.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 144.

النّمطية."[1] وقد تقصد سوزان بالقصائد النّموذجية المعلّقات لأنّها أشارت فيما بعد إلى قصائد الصّعاليك، على أنّها قصائد الثّأر.

ثمّ تختم سوزان دراستها هذه قائلة "لم تحاول في هذه الدّراسة أن تقدّم تحليلا مستفيضا أو مفصّلا لمعلقتي لبيد وامرئ القيس، ولا حاولت أيضا أن تقلّص القصيدة الجاهلية إلى مجرّد طقس عبور موزون مقفّى، ومع هذا تعتقد أنّها عرضت نظائر نموذجية توازي القصائد في البنية والتّصوير عرضا لا يكفي لأنّ "نستخلص أنّ القصيدة العربية القديمة كما وصفها النّقاد العرب وطقس العبور كما صاغه فان جينب وآخرون يشتركان في نسق نمطي أساسي واحد،"[2] وبهذا تأويل بنية القصيدة على ضوء هذا النّسق الشّعائري الكوني تقريبا لا يمكّننا من اكتناه أهمية العديد من التّفاصيل الملتبسة في عملية التّصوير وإدراك الوظيفة الشّعائرية للشّعر في المجتمع القبلي وحسب، بل إنّ افتراض وجود بنية نموذجية أساسية كهذه في تركيب القصيدة ينبغي أن يساعدنا أيضا في تفسير حضورها المدهش وسيطرتها على الشّعر العربي القديم منذ العصر الجاهلي إلى بداية عصرنا هذا.

وفق هذا الطّرح الّذي انتهت إليه سوزان في قراءتها للمعلّقتين يبدو مختلفا كثيرا لما قدّمه كمال أبو ديب، وهناك من أعجب بطرحها، إلّا أنّ محاولتها لا تخلو من المزالق هي الأخرى، فهي كما يشير قاسم المومني "تقدّم بالّذي تمارسه نصّا جديدا، أو لأقل: إنّها تقدم نصّ المعلّقة في مذاق جديد، لا نملك معه إلّا أن نقدّره ونعجب به، برغم كلّ ما يمكن أن نقيّده على القراءة من أنّها لا تقرأ أبيات النّص كلّها، بل تقرأ منها ما يتوافق والغرض الّذي تتوخاه."[3]

فالرّحلة الّتي رأتها أنّها في معلّقة لبيد تمثّل المرحلة الهامشية، ضمن ما سمته بطقوس العبور، "يمكن أن يكون هذا الرّأي ناتجا عن ضغط القصيدة لتتناسب مع الرّؤية المسبقة الّتي أفادت من الأنثربولوجيا في تطبيق هذه المقولة."[4] لأنّه "على النّقيض من مثل هذا فرضت

---

[1]- سوزان ستيتكيفتش، المرجع السّابق، ص 98.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 145، 146.
[3]- قاسم المومني، نصّ القراءة، مجلّة علامات، م6، ج21، جدة، سبتمبر، 1996م، ص 89.
[4]- سوزان ستيتيكيفتش، القصيدة العربية وطقوس العبور دراسة في البنية النّموذجية، ص 69.

القراءة الّتي قدّمها مولر رؤية مغايرة لرؤية ستيتكيفتش، إذ يرى أنّ الرّحلة في معلّقة لبيد هي تجسيد للفعل والامتلاء."[1]

ثمّ نجد في الفصل والبتر للمرأة: "نوار فهي المرأة الّتي تمثّل القطع والبتر والانفصال وما تمارسه هذه الأشياء من ضغوط نفسية على ذات الشّاعر، إنّها ضغوط أدّت إلى حالة نفسية قريبة من الهذيان عبر أسلوب التّجريد الّذي يقوم على المناجاة الدّاخليّة. وفي حديث الشّاعر عن نوّار يعود للاحتفال بالمكان احتفالا جديدا، وهذه الأماكن هي: فيد والحجاز ومشارق الجبلين ومحجر، وفردة ورخام وصوائق ووحاف القهر وطلخام."[2] بحيث إنّ حديث الشّاعر عن هذه الأماكن بمثل هذا الأسلوب لا يحمل بين طيّاته استرجاعا لامتلاك المكان وإنّما أضحت تجسيدا للانقطاع والانفصال.

كما قد يبدو لأي قارئ ناقد أنّها متأكّدة من نتائجها، بقولها في الأخير: "سوف تثبت هذه الخطاطة أو الاستعارة بالإضافة إلى ما تقدّم أنّها أكثر إضاءة في الكشف أوّلا عن الرّوابط الدّلالية بين الوحدات التّكوينية لمعلّقة القيس، وهو جهد لم ينجح فيه أبو ديب ولا حيدر ثمّ استخلاص دلالة أعمق في صور الشّاعر."[3]

وما قد يؤخذ على هذه الدّراسة أيضا الّتي تحاول أن تطرح منهجا جديدا في دراسة بنية القصيدة العربية هو "محاولة إثبات فشل الدّراسات السّابقة لفرض المنهج المطروح، دون لفت النّظر إلى عيوب الطّرح السّابق بطريقة موضوعية تهدف إلى تطويره، أو إلى أخذ مظاهر القوّة فيه. وإنّ القراءة السّريعة للنّص الشّعري الجاهلي تعطي تصوّرا عامّا مبدئيا، ولكن هذا التّصوّر لا تبنى عليه نتائج حاسمة تجعل من السّهل معرفة الموضوعات والصّور والاستعارات الّتي تصفها ونظام ترتيبها،"[4] لأنّ هذه الأمور الّتي ذكرتها ستيتكيفتش تصبح أشدّ تعقيدا عند الشّروع في تحليل بنية النّص الدّاخلية.

---

[1]- موسى ربابعة، قراءة النّصّ الشّعريّ الجاهليّ، ص 43.
[2]- المرجع نفسه، ص 28.
[3]- سوزان ستيتكيفتش، القراءات البنيوية في الشّعر الجاهلي، ص 132.
[4]- إبراهيم أحمد ملحم، شعرنا القديم والنّقد الأجنبي، ص 64.

كما أنّ "وصف مكوّنات القصيدة العربية الّذي تراه ستيتكيفتش مقرّرا منذ نقّاد الأدب القديم، فإنّ محور اهتمام هؤلاء النّقاد كان قصيدة المديح، وليس القصيدة العربية بشكل عام،"[1] وإنّ القراءة الشّاملة للشّعر العربي تجعل الادّعاء بوجود منهج فنّي تتبعه القصيدة، ملزمة به، أمرا بعيدا عن الواقع إلى حدّ كبير.

كما "تتيح هذه النّظرية للمتلقي -بفرضها سلامة المنهج في دراسة البنية- خمولا في عملية إنتاج المعنى/تأويله، فالقراءة تتحوّل إلى ضرب من الآلية، تتمّ فيها مقابلة الأطوار الثّلاثة: الفراق، والهامشية (العتبية)، والاندماج بالمكوّنات الثّلاثية للقصيدة: الأطلال/الظّعائن، والنّاقة/الرّحلة، والفخر القبلي، وهذا الضّرب من المقابلة يفضي إلى طمس ذاتية الشّاعر -الّتي تميّزه عن شعراء آخرين- وسط انهماك الباحث/ المحلّل بإعادة ما قاله في تحليل نصوص أخرى،"[2] لأنّ النظرية في صلها مفروضة على النّص من الخارج قبل أن يشرع بالتّحليل، ولأنّها تؤمن بفكرة الاطّراد الرّمزي، هذا الاطّراد الّذي لا يعترف بالتّرميز الشّعري الفردي، بل بالتّرميز الجماعي الثّابت.

إضافة إلى ما سبق "فإنّ تداخل طقوس العبور في الميدان الأنثروبولوجي لتشكّل بنية متكاملة، لم تنعكس فعاليته على تداخل مكوّنات النّص أو على وحداته البنائية بالمستوى المطلوب لأية دراسة نقدية تتصدّى لتناول بنية القصيدة العربية، ممّا حال دون تقصّي بنية النّص الصّورية، وتكنيكات اللّغة،"[3]

أمّا عن تحليلها للمعلّقتين، قائم على أسس انتقائية، تنسجم ومعطيات النّظرية، أو بالأحرى كان أكثر لمعلّقتين اختارهما كمال أبو ديب، وإلّا لم لم تختر من المعلّقات العشر إلّا هاتين المعلّقتين اللّتين اختارهما كمال. مثلما اختار نبيل رشاد نوفل "قراءته وفق نظرية طقوس العبور لمعلّقة عمرو بن كلثوم، ومعلّقة الحارث بن حلزة، ومعلّقة الأعشى في كتابه،"[4] الّذي وقع في نفس الطّرح الّذي قدّمته سوزان ستيتكيفتش.

[1]- إبراهيم أحمد ملحم، شعرنا القديم، والنّقد الجديد، ص 64.
[2]- المرجع نفسه، ص 65.
[3]- المرجع نفسه، ص 65.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 66.

وبذلك تكون قراءة سوزان ستيتكيفتش تبدو ناقصة نوعا ما، وحتّى هي وأولئك الّذين سبقوها بوقوفهم على بعض المعلّقات وليس على الأقل السّبع أو العشر، يبدو عملا مفكّكا حتّى لهذه النّصوص بإفراد بعضها بالدّراسة دون بقية المعلّقات الّتي جمعها البعض ضمن دراسة واحدة، مثلما فعل علي سرحان القرشي.

4- عالي سرحان القرشي وبناء المعلّقات السّبع:

تعدّ مقاربة عالي سرحان القرشي من بين أهمّ هذه المقاربات البنيوية لشعر المعلّقات، لأنّها لم تقف على معلّقة أو اثنين، بل على سبع معلّقات، ممّا يشير إلى محافظته على هذه المجموعة الشّعرية، وعدم فصلها إلّا بما يميّزها، لأنّ اختلاف بناء المعلّقات فيما بينها موجود ووارد، وقد لاحظ ذلك عالي سرحان إذ يقول: "ولو نظرنا إلى كلّ قصيدة من المعلّقات على حدة، لوجدنا لكلّ معلّقة بناء مغايرا لبناء المعلّقة الأخرى، هذا وإن تشابهت في بعض الجزئيات مع المعلّقات الأخرى، فإذا كانت المعلّقات تبدأ بذكر الآثار والدّيار الدّارسة عدا معلّقة عمرو بن كلثوم، فإنّ فيها أشياء تختلف بها كلّ معلّقة عن الأخرى، ولذا رأينا ضرورة الوقوف على كلّ قصيدة منفردة لنبيّن مناحي هذا الاختلاف ودلالاته."[1]

أ- البناء العام للمعلّقات السّبع:

أمّا البناء العام الّذي تقاس به القصيدة الجاهلية، ويحرص على تفاعلات جزئياتها، وتناميها داخل الإطار العام لها وإذا كانت معظم النّصوص تسير على النّسق التّالي (الأطلال- النّاقة وما يتعلّق بها من تشبيهات ورحلة على ظهرها- بطولات الشّاعر وقومه، أو المديح أو الهجاء، فإنّه قد يكون "من الممكن إذا قارنّا ما تبدأ به القصيدة وتنتهي إليه، أن نجعل لذلك الأقسام الثّلاثة: مرحلة كمون الفعل، مرحلة تميّز الفعل، مرحلة تحقّق الفعل."[2] وقد تبدو إشارة عالي إلى تنامي حركة القصيدة عبر ثلاث مراحل من تطوّرات الفعل وتغيّره، نفس ما رأته سوزان في تنامي الحركة الدّاخلية للقصيدة من خلال مراحل طقوس العبور الّتي سبق وأن أشرنا إليها.

---

[1]- ينظر: عالي سرحان القرشي، بناء المعلّقات السّبع بين كمون الفعل وترميزه وتحقّقه، علامات، ج5- م2- سبتمبر، 1992م، ص 171.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص172.

ب- مراحل أقسام الفعل في بناء المعلّقات:

ب-1- مرحلة كمون الفعل:

تبدأ هذه المعلّقات بالأطلال، "والأطلال ليست مكانا جامدا يبكي الشّاعر على فراقه، وإنّما أصبحت مكانا تنغرس فيه بذرة الفعل الإنساني، وتتجسّد في هذا الفعل الكامن في هذه الجزئية من بناء القصيدة تقلّبات الفعل: من جذب إلى خصب، من حبّ إلى فراق، من مأساة فرد إلى مأساة جماعة، من انتقال من جذب إلى استقرار في خصب... فالأسى الّذي يجلّل هذه الوحدة النّصية والتّقلّبات الّتي تتحرّك خلالها (مثل سوزان الحركة المتنامية) يرسم صورة للأمل، تغيّر الأرض والدّهر عليها، فهذه الفجائع تلتقي مع القدرة الّتي تمكّن العاشق من عشق الأرض والحياة."[1] وكأنّه أخذ عن كمال أبو ديب وسوزان ستيتكيفتش.

ب-2- مرحلة فعل التّرميز:

أسميت هذه المرحلة ترميزا لأنّ "الفعل القويّ الماثل فيها، الّذي يسنده الشّاعر إلى ضمير المتكلّم ليس فعلا خاصّا بشاعر دون آخر، وليس مرتبطا بحادثة معيّنة، وإنّما هو تقليد فنّي ظاهر في القصيدة، فمن هنا جاز أن نطلق عليه التّرميز الّذي يرمز للعزيمة والفعل، والتّوجّه نحو الفعل ونحو القوّة هو رحلة في العالم المجهول الحافل بالمفاجآت والمكتنف بالعقبات، ومختلف ظّروف في الطّريق ليجعل ذلك أيضا إشارة رامزة لما يريد تحقيقه في المرحلة التّالية."[2]

ففي هذا الإطار تختلف النّصوص في التّفاعل مع هذه الجزئية، فبعض النّصوص تعلن العزيمة، وبعضها يكتفي بالإشارة إلى التّشبيه، وبعضها يذكر الإطار كاملا. وهناك بعض المعلّقات لا تخرج عن المرحلتين الأولى والثّنية: مرحلة كمون الفعل الكمون وترميزه، كمعلّقة امرئ القيس.

---

[1]- علي سرحان القرشي، المرجع السّابق، ص 172، 173.
[2]- المرجع نفسه، ص 174.

ب-3- مرحلة تحقّق الفعل:

في هذا الجزء من القصيدة "يضعنا الشّاعر أمام حركة الفعل الإنساني مع واقع الحياة، حين نقف أمام شعور الذّات بالفخر والانتشار إن في غناء فرديّ كما يظهر في معلّقة عنترة وطرفة، أو في غناء جماعي كما يظهر في معلّقة الحارث بن حلزة اليشكري، وعمرو بن كلثوم، ولبيد بن ربيعة العامري، أو متغنيا بالسّلم وداعيا إليه كما في معلّقة زهير بن أبي سلمى..."[1] وبذلك تكون كلّ مرحلة مفضية إلى الأخرى، في تدرّج الفعل من الكمون إلى الرّمزية فالتّحقّق.

كما يظهر في طبيعة تكوين كلّ جزئية وتلوّنها بما يلازم الجزئية التّالية، فتتحقّق بذلك لكلّ نصّ خصوصيته، مع الملاحظة قد يقتصر الشّاعر على جزئيتين من هذه المراحل أو واحدة. وهنا يكمل الاختلاف بين المعلّقات السّبع فيركز عالي سرحان على دراسة هذه الخطوة بربطها بكلّ معلّقة من المعلّقات السّبع كما أشرنا سابقا. مثلما سبق وأن أشرنا عند كمال أبو ديب، تنامي الأفعال في القصيدة ، وهو ما أشارت إليه سوزان ستيتكيفتش سابقا، ثمّ هو أشار إلى شيء وهو إن جعلنا لكلّ معلّقة بداية ووسط ونهاية، فقد نجد التّميّز في المعلقات عن بعضها في النّهاية، أمّا البداية والوسط فقد تتشابه في المعلّقات..

ونستخلص في الأخير من هذه المقاربة البنيوية للمعلّقات: التّشابه بين كلّ من كمال أبو ديب وسويدان سويدان وسوزان ستيتكيفتش، وحتّى عالي سرحان: فكلّ واحد منهم اتّبع المنهج البنيوي أو المقاربة البنيوية، انطلاقا من نصوص شعرية قديمة خاصّة المعلّقات، وإن كان سامي أخرها في فصول كتابه في النّص الشّعري العربي.

إلّا أنّ المجال التّطبيقي كان عند عالي سرحان حين ضمّت دراسته سبع معلّقات أكثر ممّا عند كمال أبو ديب، وسوزان وسامي، ومع ذلك كان لديب السّبق غلى هذا النّوع من المقاربة، وهو من فتح الباب أوّلا ليدخل كلّ من أتوا بعده.

[1]- ينظر: عالي سرحان القرشي، المرجع السّابق، ص 175.

وإن كان أحمد يوسف في آخر صفحاته من كتابه القراءة النّسقية قد ردّ على اعتراضات عبد العزيز حمّودة، وآرائه النّقدية في كتابه: "المرايا المحدّبة،"[1] الّذي تضمّن بعض النّقاد البنيويين سابقي الذّكر في هذا الفصل،من كون أنّ البنيوية لا تناسب كمقاربة يقرأ بها شعرنا القديم، يقول أحمد يوسف: "إنّ المرايا المحدّبة جهد فكريّ نحن بحاجة إليه في الثّقافة النّقديّة العربية عندما يتوافر على الحدّود الدّنيا من الاطّلاع والاستيعاب والفهم والتّواضع، ولا يكتفي بالهجاء دون معرفة، وأن يحرص على تجنّب الحقائق المخطوءة، ويسهم في بناء العقل النّاقد الّذي نعتقد بأنّه غائب، أو فاتر الحضور في ثقافتنا النّقدية العربية، ولم نلمس في هذه الاعتراضات على البنيوية نقدا عميقا لدعواها ومقولاتها على غرار ما حصل لها من الغرب، حيث تمخّض نقدها عن ميلاد تيّارات نقديّة وفلسفيّة أخرى،"[2] ولقد اكتشفنا من خلال الاطّلاع على مختلف القراءات البنيوية الّتي أدرجت في هذا الفصل مدى فاعليتها في إنارة الكثير من الأمور الخفية، الّتي قد يبدو أنّه لم يطّلع عليها من وجّهوا سهام النّقد إلى هذا المنهج النّقدي وروّاده العرب أو الغرب.

وبهذا يمكننا القول: إنّ المقاربات البنيوية، وإن اعتدّت في الكثير من خطواتها بما هو خارج النّص إلّا أنّ طرحها مختلف ومغاير تماما لما قدّمته المقاربات الخارج نصية، إذ ما تؤكّده هذه الدّراسة هو تميّز القصيدة المعلّقة بالوحدة العضوية من خلال بناء القصيدة على حركة داخلية متنامية، الّتي نفاها الكثير من النّقاد كما رأينا سابقا، كما أنّ هذه المقاربة لم تقف عند ما هو خارج النّص بل ركّزت في جميع إجراءاتها عليه، مع الخروج منه أحيانا إلى سياقه.

كما أثبتت هذه المقاربة مدى قابلية شعر المعلّقات لها، وما يمكنها أن تكشفه هي بدورها من خبايا في هذا الشّعر، ولكنّ هذه النّصوص لا تحتمل قراءة واحدة وحسب، بل هي مفتوحة على مختلف القراءات، من بينها القراءة الأسلوبية وما ولاها، وهذا ما سنقف عليه في الفصل اللّاحق.

[1]- ينظر: عبد العزيز حمّودة، المرايا المحدّبة، من البنيوية إلى التّفكيكية، 1998م، عالم المعرفة، الكويت، ص 7، وما بعدها.
[2]- أحمد يوسف، القراءة النّسقية، ص 550.

الفصل الثّاني: المقاربة الأسلوبية لشعر المعلّقات:

1- موسى ربابعة ومقاربته الأسلوبية لشعر المعلّقات
2- السّيد حنفي حسنين ومقاربته الأسلوبية لمعلّقة لبيد بن ربيعة
3- بغداد بردادي ومقاربته الأسلوبية للمعلّقات العشر

من بين المناهج النّقدية الأدبية النّسقية الّتي نشأت عن التّطوّرات الحادثة عن الدّراسات اللّغوية الّتي وضع انطلاقتها وأسسها الأولى العالم اللّغوي السويسري فردناند دي سوسير: نجد الأسلوبية، الّتي يكاد يجمع أغلب النّقاد على أنّها ذلك المنهج النّقدي الّذي يعنى بالدّراسة العلمية لأساليب الأعمال الأدبية، حيث قدّمت اللّسانيات الوسائل والإجراءات المنهجية لدراسة اللّغات البشرية، فخرج من رحمها الأسلوبيات الّتي استفادت من هذه المبادئ، وحاولت استثمارها في وصف الخطابات، وإذا رجعنا إلى الميلاد الحقيقي للأسلوبية في نظر معظم النّقاد سنجده يعود إلى بداية القرن العشرين، مع تلميذ فردناند دي سوسير شارل بالي (Charle Bally) في كتابه: مباحث في الأسلوبية الفرنسية، إلّا أنّ هذا الأخير اقتصرت دراساته الأسلوبية على الأسلوبية اللّغوية الّتي تخصّ وتعنى بلغة الأمّة الواحدة، كالأسلوبية الفرنسية، الأسلوبية الانكليزية..

ولم تنحصر الأسلوبية في الاتّجاه المذكور سابقا فقط، بل ظهرت اتّجاهات أخرى متعدّدة، منها: الأسلوبية المقارنة (قاعدة لمنهج في التّرجمة)، الأسلوبية الأدبية عند كلّ من رومان جاكبسون (Romane Jacobson)، وبيار غيرو (Verrou Pierre)، الأسلوبية الوصفية أو الأسلوبية التّعبيرية، وهي أسلوبية الآثار (شارل بالي)، الأسلوبية التّكوينية أو الأسلوبية المثالية الّتي تدرس التّعبير في علاقته بالمتكلّم عند ليو سبتزر (Leo Spitzer)، والأسلوبية الأدبية، الأسلوبية النّفسية، الأسلوبية الإحصائية، الأسلوبية الوظيفية (رومان جاكبسن)، الأسلوبية الصّوتية....

والأسلوبية علم وسط بين اللّغوية والأدبية، فالقراءة الأسلوبية تسعى إلى تحقيق الوسطية، "وذلك ما دعا إليه ستيفان أولمان (S. Oulmane) حين رأى أنّه بإمكان علم الأسلوب أن يسدّ الفجوة بين الدّراسات اللّغوية والأدبية، والوصول إلى الوحدة الجوهرية، والتّكامل لتغطية جميع مستويات العمل الأدبي بنيويا، ومن ثمّ تفجير الأثر الجمالي للنّص."[1]

ورغم تعدّد مفاهيم الأسلوبية إلّا أنّه يمكننا الوقوف على هذا التّعريف الّذي يبدو أوفى وأكثر تحديدا لهذا المصطلح، "فالأسلوبية تفهم اللّغة في كونها إبداعا، بينما ينظر إليها التّحليل

[1]- حبيب مونسي، نقد النّقد، ط: 2007م، منشورات دار الأديب، وهران، ص 202، 203.

اللّغوي كمجال للتّطوّر والتّاريخ، ويبقى الأسلوب اعتبار ذاته مصبّا للقيم التّعبيرية والجمالية معا، ولا يستبعد أبدا اعتبار الفكر اللّغوي فكرا أسلوبيا مفعما بالدّلالة، ابتداء من الصّوتي، والصّرفي، والنّحوي، والتّركيبي.. لأنّها عناصر ما سيقت على ذلك الوجه إلّا لتؤدّي قيما تعبيرية معيّنة."[1]

فثمة تعاريف عديدة للأسلوبية وتعريف مولينيه (Moulinié) يعد أكثر تحديدا من بين هذه التّعريفات، إذ يقول: "هي فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون والكتاب في السياقات -البيئات الأدبية وغير الأدبية،"[2] فهو يربط الأسلوبية باللّسانيات من جهة، ومن جهة أخرى يشير إلى أنّها تقوم بتحليل أي نتاج لغوي أدبيا كان أو غير أدبي.

ولعلّ أهم وأدق تحديد للأسلوبية أيضا هو أنّها: "علم لغوي حديث، يبحث في الوسائل اللّغوية الّتي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التّعبيرية والشّعرية، فتميّزه عن غيره.. إنّها تتقرّى الظّاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللّغوية، وتعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية، تدرسها في نصوصها وسياقاتها،"[3] وذلك من خلال الوقوف على المكوّنات الأسلوبية للنّص الأدبي في جهازه اللّغوي: من الحروف، الكلمات، التّراكيب، الإيقاع، الصّور على اختلافها..

ومن خلال هذه المفاهيم المتنوعة للأسلوبية يتّضح لنا مدى تقاطعها مع البلاغة في غالبية علومها وإن كانت ترتبط بها في بعض المواضيع، وفي بعض قضايا التحليل اللغوي، حتّى أنّنا نلفي الكثير من الباحثين يسمّي الأسلوبية بالبلاغة الجديدة، في استنتاج من دراساتهم التطبيقية بين الأسلوبية والبلاغة أنّ: البلاغة تقوم بالتحليل الأدبي بتتبعها لعلومها الثّلاث: علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع، بينما الأسلوبية تدرس أثراً أدبياً في ثلاثة مستويات: المستوى الصوتي، والمستوى الدلالي، والمستوى التركيبي.

[1]- حبيب مونسي، المرجع السّابق، ص 203.
[2]- آفرين زارع، العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة بين القديم والحديث، مجلة الدّراسات اللّغوية والأدبية، ع2، ديسمبر 2012م، ماليزيا، ص 218.
[3]- عدنان بن ذريل، اللّغة والأسلوب، ط: 1980م، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص 140.

ولعلّ إقبال النّقاد العرب على هذا المنهج الأسلوبي في مقاربة الشّعر العربي قديمه وحديثه راجع إلى مرونته، وكونه أكثر المناهج النّقدية المعاصرة مواءمة للشّعر، والأكثر من ذلك أكثر المناهج قرابة مع البلاغة، وهي من أقدم العلوم اللّغوية، لذلك: هناك من اعتبره أنسب المناهج (الأسلوبية) باعتباره وطيد العلاقة بالبلاغة العربية، إذ "لاشك في موضوعية المنهج الأسلوبي، وبراعته في كشف ورصد البناءات الفنية والجمالية في النص الشعري الإبداعي، لما يمتاز به من رحابة ومرونة وقدرة على مقاربة النص الأدبي في أي ظرف."[1] والبلاغة بدورها كانت أكثر العلوم العربية الّتي يستند إليها النّقاد للبحث في مختلف النّصوص الأدبية، ولطالما وجد فيها النّقاد العرب القدماء الأدوات الرّحبة بعلومها لقراءة الشّعر القديم، الجاهلي خاصّة، وهذا ما نجده أيضا في المقاربة الأسلوبية.

غير أنّ "الدّراسات اللغوية القديمة كانت تنحصر في الجملة، وهذا كان أعلى مستوى، ولكن الجملة لا تلبي حاجاتهم، لأن دراسة بعض الظواهر اللغوية وتحليلها لا يمكن أن يتمّ إلا على مستوى النص،"[2] وتَقدُم الدراسات اللغوية بَدَا أكثر تطوّرا "عندما بدأت تدرس بنية اللغة من الجوانب الآتية: الأصوات، بناء الكلمة، بناء الجملة والدلالة،"[3] فشهدت بذلك الأسلوبية تحولاً جذرياً مع انتشار الدراسات اللسانية، وما تبع ذلك من هيمنة اتّجاهات المدرسة البنيوية في ميادين العلوم الإنسانية.

وقد أخذ هذا التطور منحيين اثنين، وهما: منحى القاعدة العلمية الصلبة المنهجية البنيوية، ومنحى الاستقلال في إطار علم متكامل يتعامل مع العلوم الأخرى، فمعدن الأسلوبية البحث عن مقومات اللغة، وما تتركّب منه هذه اللّغة الخاصة بعمل أدبي ما، أو الّتي صيغ بها النّصّ الإبداعي، ومن العلوم الأخرى التي ترتبط بالأسلوبية بصلات وثيقة البلاغة كما أشرنا إلى ذلك سابقا، كما نلاحظ أنّ علوم اللّغة كانت مستقلة عن بعضها، من نحو وصرف وبلاغة وعروض لكن الأسلوبية جمعتها وأدرجتها كلّها تحت سقف الأسلوبية، إذ "تبدأ الأسلوبية

---

[1]- محمد أمين شيخة، التّشكيل الأسلوبي في الشّعر المهجري الحديث، مخطوط رسالة دكتوراه العلوم، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2009/2008م، ص 499.

[2]- عبد المطّلب محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط2: 1995م، دار المعارف، القاهرة، ص 203.

[3]- الحجازي محمود، مدخل إلى علم اللّغة، ط: 2007م، دار قباء الحديثة، القاهرة، ص 21.

تحليلها بالمستوى التركيبي فتحلل مباحثها الصرفية والنحوية وتدخل في علم المعاني، ثم تدرس المستوى الصوتي فيها فتتناول متغيراته الإيقاعية، والتوازي والتّكرار والتماثل الصوتي للحروف والسجع والجناس، ثم تدخل في المستوى الدلالي وتحلل النص في ضوء معطيات علم البيان، وذلك: في تحليل الاستعارة والمجاز والتشبيه وغيرها، فضلا عن تحليل الانزياح في المصاحبات اللفظية. إذن لا تقوم البلاغة بالجمع بين علومها الثلاثة،"[1] ومهما تعدّدت اتّجاهات الأسلوبية فهي لا تخرج عن البحث في ثلاث مستويات كبرى، وهي:

- المستوى الصوتي (الإيقاعي): يهتم في النص بمتغيراته الإيقاعية، والتوازي والتكرار، والتّماثل الصوتي للحروف، والسجع، والجناس، والوقف، والوزن، والنّبر، والمقطع، والتنغيم، والقافية.

- المستوى التّركيبي: في هذه الدراسة يمكن دراسة الجملة والفقرة والنّص وما يتبع ذلك مثلا لاهتمام بطول الجملة وقصرها، البنية العميقة والسّطحية، وكلّما يرتبط بعلم المعاني وعلمي: النّحو والصّرف.

- المستوى الدّلالي: وفي هذا المستوى يمكن دراسة الكلمات المفاتيح، والاختيار، المصاحبات اللغوية، والصّيغ الاشتقاقية، وما يرتبط بعلم البيان. على أساس هذه التقسيمات نرى جذور الأسلوبية في البلاغة.

أمّا عن شعر المعلّقات والمقاربة الأسلوبية، فما بدا لنا من البحث والتّنقيب - على حدّ اطّلاعنا- أنّ الأسلوبيين لم يستعينوا بها في قراءة شعر المعلّقات إلّا في توضيح بعض الظّواهر الأسلوبية، وهي تكاد تكون قليلة جدّا مقارنة بالمقاربات البنيوية، ما عدا بعض الاجتهادات الّتي ربّما قد يعتبرها البعض من باحث لازال في بداية مشواره البحثي، إلّا أنّ طريقة الطّرح، والنّتائج المتوصّل تثبت جدارة ونوعية هذه المقاربة الّتي سنأتي إلى تقديمها، إضافة إلى أخرى ضمن هذه المباحث المتمثّلة في المقاربة الأسلوبية لشعر المعلّقات عند كلّ من موسى سامح ربابعة، وسيّد حنفي حسنين، وبغداد بردادي الّذي تناول في بحثه الأسلوبي المعلّقات العشر جملة:

[1]- آفرين زارع، العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة، ص 223.

1- موسى ربابعة ومقاربته الأسلوبية لشعر المعلّقات:

يعدّ موسى سامح ربابعة من بين أولئك الّذين بذلوا مجهودات كثيرة في ميدان البحث الأسلوبي، فهو لم يكتف بالتّنظير لهذا المنهج النّقدي وحسب، بل اعتمده كثيرا وخاصّة في مقاربة الشّعر الجاهلي عامّة، أي أنّ مسار بحثه النّقدي كان متّجها أكثر في المقاربات الأسلوبية.

وضمن هذا الطّرح لا نلفي موسى ربابعة في هذا المضمار يفرد دراسة خاصة بالمعلّقات، وإنّما هذه الأخيرة جاءت ضمن مباحث في مختلف أعماله ومؤلّفاته النّقدية في تطرّقه إلى بعض الظّواهر الأسلوبية في الشّعر الجاهلي، عمد إلى نماذج من المعلّقات، خاصة في كتابه: قراءات أسلوبية في الشّعر الجاهلي، هذه الدّراسة على وجه الخصوص مثلما يشير أحمد الدرابسة "تهدف إلى معاينة ظواهر أسلوبية بارزة في الشّعر الجاهلي مع الاعتقاد بشفهيته،"[1] وكانت في الأساس أيضا تقوم على إعادة النّظر في مفاهيم الدّارسين حول الشّعر الجاهلي عامة، وما انطبع به من خواص على جميع الأصعدة، وما كشف فيه من ظواهر أسلوبية، لكن قبل ذلك سنقف على رؤية موسى للنّص الشّعري الجاهلي:

أ- النّص الشّعري الجاهلي في منظور موسى ربابعة:

بداية يشير موسى ربابعة إلى غموض وعمق وصعوبة إدراك ما قد يشير إليه النّص الشّعري الجاهلي، فيستدعي ذلك إجراءات أدق، إذ يقول: "يتجلّى النّصّ الجاهليّ ويكتسب ألقه ووهجه من كونه نصّا مراوغا لا يفصح عمّا يريد بسهولة متناهية، ولذلك فإنّ هذه المراوغة تحتاج إلى أدوات ووسائل للوقوف على أبعادها وحدودها، لأنّ المراوغة إعلان واضح يتغيا (يبتغي) الشّاعر من ورائه أن لا يكون مباشرا ولا تقريريّا، إذ إنّ المباشرة التّقريريّة عنصران ينفيان الحيويّة والدّينامية عن الشّعر، ومن أجل هذا يصبح النّصّ الجاهليّ نصّا يحتاج إلى أدوات للتّأمل معه، وغالبا ما تتكشّف هذه الأدوات من خلال التّعامل مع النّصّ نفسه."[2]

[1]-ينظر: عاطف أحمد الدرابسة، قراءة النّص الشّعري الجاهلي في ضوء نظرية التّأويل، ص 240.
[2]- موسى ربابعة، قراءة النّص الشّعري الجاهلي، ص 06.

وبهذا فهذا النّصّ عند موسى يتشكّل من شرائح متعدّدة الأبعاد، إذ "إنّ تشكّل النّصّ الشّعريّ الجاهليّ من شرائح متعدّدة جعله نصّا محيّرا، إذ إنّ الرّبط بين هذه الشّرائح لا يمكن أن يكون تعسّفيا ولا قسريا، وإنّ بناء النّصّ على هذه الشّاكلة يجعله نصّا إشكاليا، إذ تبدو العلاقات بين هذه الشّرائح علاقات غير واضحة لا تعبّر عن نفسها بسهولة، وإنّما تحتاج إلى قدرة استبطانية تستجلي مثل هذه العلاقات القائمة على التّفاعل الّذي يقود إلى التّرابط والتّماسك،"[1] وهذا ما أشار إليه أيضا كمال أبو ديب (ينظر المبحث الأوّل من الفصل الأوّل) خاصة في معلّقة لبيد بن ربيعة العامري وما ماثلها من نصوص ذات الأبعاد المتعدّدة، والّتي تخلق داخل النّص بناء محكما، بأسلوب متميّز، قد تعمل المقاربة الأسلوبية على تحليله وكشفه.

ب- المنهج الأسلوبي ومواءمته لنصوص الشّعر الجاهلي:

فيما يخصّ المنهج المتبّع فأشار موسى بوضوح إلى اعتماده أو استناده إلى كلّ من الأسلوبية والبلاغة، باعتبارهما متقاربتين من حيث أسس البحث (أشرنا إلى ذلك آنفا)، متجاوزا بذلك كلّ الدّراسات السّابقة للأسلوبية بما فيها البنيوية: أو نوع الدّراسة وأساسها زيادة على المناهج الأخرى في المقدمة، ويوضّح موسى ربابعة ذلك قائلا: "وقد عمدت في هذه الدّراسة إلى الإفادة من الدّراسات البلاغية القديمة والدّراسات الأسلوبية الحديثة، لتسليط الضّوء على الشّعر الجاهلي في كيفية تعامله مع هذه الظّواهر (الظّواهر الأسلوبية) وإذا كانت الإفادة من معطيات النّقد الجديد قد طبّقت بشكل كبير على الشّعر الجاهلي، حتّى شكّلت مدارس نقدية لها خصوصيتها من مثل المنهج الأسطوري والنّفسي والاجتماعي والبنيوي والتّاريخي وغيرها من المناهج الأخرى، فإنّ هذه الدّراسة تقوم في المقام الأوّل على معاينة النّصّ الشّعريّ الجاهليّ في ضوء معطيات جديدة،"[2] حاول موسى ربابعة من خلالها الكشف عن مختلف الظّواهر الأسلوبية الّتي ميّزت الشّعر الجاهلي عامة، وشعر المعلّقات خاصّة.

وهو بهذا يثبت قابلية الشّعر للقراءات الحديثة، ويردّ على من أنكر عدم القدرة على تطبيق المناهج المعاصرة على الشّعر الجاهلي فيقول: "وإذا كانت بعض الدّراسات لا تؤمن بتطبيق المناهج الحديثة على الشّعر الجاهليّ، فإنّ هذه الدّراسة تسعى بشكل أساسي بأن تثبت

---

[1]- موسى ربابعة، المرجع السّابق، ص 06.

[2]- موسى سامح ربابعة، قراءات أسلوبية في الشّعر الجاهلي، ط1: 2010م، دار جرير للنّشر والتّوزيع، عمّان، ص 7.

بأنّ الشّعر قابل لأن تطبّق عليه مقولات النّقد الحديث، وهذا أمر يعكس بصورة جوهرية مدى تقبّل هذا الشّعر لمثل هذه المقولات، كما أنّها تثبت أيضا حيوية هذا الشّعر وديناميته فالبناء الأسلوبي الّذي يجسّده هذا الشّعر بناء من نوع خاص، لأنّه قد يعين ضمن معطيات مناهج أخرى من مثل الصّورة الشّعرية، والأسطورة، والبنية وغير ذلك."[1]

ومن جملة الظّواهر الأسلوبية الّتي لفتت انتباهه، وأخذت قدرا من قراءاته الأسلوبية مجسّدة في شعر المعلّقات، نجد: ظاهرة التّكرار بأقسامه ومبانيه، ظاهرة التّضمين، ظاهرة التّجريد بأنواعه، التّضمين البلاغي، إضافة إلى بعض الأساليب اللّغوية كالقسم، والتّبليغ، وسنعرض فيما يلي كيفية تناوله لها، لأنّه لم يكتف بتقديمها وذكر ما يمثّلها من الشّعر بل الإشارة إلى ما يربطها بالدّراسات النّقدية القديمة:

ج- الظّواهر الأسلوبية في شعر المعلّقات:

ج-1- التّكرار وأنواعه في شعر المعلّقات:

تكلّم موسى ربابعة عن هذه الظّاهرة في كتابه: الشّعر الجاهلي دراسة أسلوبية مشيرا إلى أهميتها قائلا: "يشكّل التّكرار في الشّعر الجاهلي ظاهرة مهمّة تستحقّ الدّراسة والتّحليل، وهذه الظّاهرة وثيقة الصّلة بالأداء اللّغوي. فإنّها تستحقّ الدّرس من خلال إطار أسلوبي يكشف عن أبعادها،"[2] أي أنّ القراءة الأسلوبية ستحاول الكشف عمّا كان يقصده الشّاعر من وراء توظيفه لهذه السّمة الأسلوبية.

ثمّ يرجع موسى ربابعة إلى مفهوم التّكرار في اصطلاح البلاغيين كما عرّفه ابن معصوم بـ: "التّكرار وقد يقال التّكرير: فالأوّل اسم والثّاني مصدر من كرّر الشّيء إذا أعدته مرارا، وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللّفظ لنكتة (النّكتة وثيقة الصّلة بالجانب التّأثيري الّذي يكوّنه التّكرار)، إمّا للتّوكيد، أو لزيادة التّنبيه أو التّهويل أو للتّعظيم أو للتنذ (لتلذذ) بذكر المكرّر..."[3] ولا يختلف جيل دولوز (G. Deleuze) بتعريفه هذا عن التّعريف الّي

[1]- موسى سامح ربابعة، المرجع السّابق، ص 7، 8.
[2]- المرجع نفسه، ص 13.
[3]- المرجع نفسه، ص 13.

قدّمه ابن معصوم، واعتمده موسى ربابعة، يقول دولوز: "نعتبر أنّ وحدة ما قد وقع تكرارها عندما نسجّل أثناء القراءة أنّها قد تمّ ذكرها مرّة ثانية على الأقل في مسار النّص،"[1] ويبدو هذا التّعريف مبسّطا ودقيقا للتّكرار، على أنّه إعادة ذكر وحدة من وحدات النّص مرّة أخرى على مستوى النّص نفسه.

ولا يقف موسى عند ذلك القدر من المفاهيم بل يواصل عرض ما يمكن من تعريف للتّكرار وأهميته، بين القدماء والمحدثين، فيقول "إذا كان تعريف القدماء للتّكرار قد كشف عن الجانب التّأثيري في نفس المتلقي، فإنّ تعريف المحدثين أضاء جانبا من الجوانب المتعلّقة ببنية النّص الأدبي، فكلمة (Repetition) كلمة لاتينية ومعناها يحاول مرّة أخرى. والتّكرار إحدى الأدوات الفنيّة للنّص، وهو يستعمل في التّأليف الموسيقي، وفي الرّسم، وفي الشّعر والنّثر، والتّكرار يحدث تيار التّوقّع، ويساعد في إعطاء وحدة للعمل الفنّي،"[2] وهنا إشارة منه إلى كون التّكرار ظاهرة موجودة في مختلف الفنون، ولها تأثيراتها، وقد جعله ترجمة للكلمة الأجنبية (Repetition) لأنّ هذا المصطلح قد شهد إشكالية التّرجمة في النّقد العربي كغيره من المصطلحات النّقدية الأجنبية، والعربية العديدة كـ: "التّكرار، التّكرير.. التّرداد... الإطناب،"[3] ومع كثرة هذه المترادفات إلّا أنّ التّكرار يكون غالبا في مفهومه أنّه ذكر الشيء ثمّ إعادته ثانية.

إلى جانب كون التّكرار ظاهرة أسلوبية فإنّه "كأية أداة لغوية يعكس جانبا من الموقف الشّعوري والانفعالي، وهذا الموقف تؤدّيه ظاهرة أسلوبية تشكّل لبنة أساسية من لبنات العمل الأدبي، ولا ينظر إلى التّكرار خارج نطاق السّياق،"[4] وإن كان مصلح التّكرار يرادف مصطلح التّرداد، فإنّ هذا الأخير قد عابه البعض، حين ربط بالجانب النّفسي، على أنّ "التّرداد يشير إلى الهوس،"[5] والبعض قد عاب هذه الظّاهرة في الشّعر على أنّه قصور من قدرة الشّاعر على الإبداع فيعمد بذلك إلى التّكرار لبعض الكلمات أو العبارات...

[1]- فريد الزّاهي، الحكاية والمتخيّل، ط: 1991م، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، ص 195.
[2]- موسى سامح ربابعة، قراءات أسلوبية في الشّعر الجاهلي، ص 14.
[3]- يوسف وغليسي، إشكالية المصلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 172.
[4]- ينظر: موسى سامح ربابعة، قراءات أسلوبية في الشّعر الجاهلي، ص14.
[5]- ينظر: محمد السّعيد عبدلي، المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته، ط1: 2011م، طبعة الجاحظية، الجزائر، ص 127.

أمّا عن الأدوات الّتي يبنى عليها التّكرار في الشّعر عند موسى، فهي تتحدّد من خلال: "اللّازمة، العنصر المكرّر، الجناس الاستهلالي، التّجانس الصّوتي، والأنماط العروضية، وظاهرة التّكرار تبدأ من الحرف وتمتدّ إلى الكلمة إلى العبارة وإلى البيت الشّعري، ولكلّ ظاهرة دورها،"[1] إذ أن أي أسلوب معيّ يتبعه الشاعر في نظم نصّه الشّعري إلّا وله أهمية وجمالية فنية في هذا النّص، فيسعى بذلك النّاقد إلى الكشف عنها.

كما ير موسى ربابعة أنّ أنماط التّكرار على اختلاف ألوانها "مرتبطة ارتباطا وثيقا بالموسيقى سواء أكانت هذه الأنماط تكرار حرف أم تكرار كلمة أم تكرار البداية أم تكرار اللّازمة،"[2] ومن أقسام التّكرار المعالجة في البحث أو أهمّ ألوان التّكرار الّتي وردت في شّعر المعلّقات :

- تكرار الحروف:

يستعين موسى في تبيان فاعلية تكرار الحروف ببيت من معلّقة امرئ القيس في وصفه لحصانه، إذ يقول:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا   كَجَلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

ففي هذا البيت يتكرّر كلّ من حرف الميم والرّاء بشكل لافت للنّظر، ويعلّل موسى ذلك قائلا: "يحس المرء أنّ الشّاعر يفتعل مثل هذا التّكرار لإبراز مقدرته، لكن ينبغي أن ينظر إلى الظّاهرة في سياقها الّذي وردت فيه. فتكرار حرف الميم وحرف الرّاء يثير نغمة قويّة، وهذه النّغمة القويّة أو الجرس الموسيقيّ القويّ يتناسب مع قوّة الحصان وسرعته الهائلة الّتي يمتدحها امرؤ القيس في هذا البيت،"[3] فهو يربط هذه الظاهرة الأسلوبية بسياق صورتها الواقعية، فمن خلال هذا البيت يمكن تصور حركة الحصان الّتي قد يصوّرها رسّام بلوحة في حين رسمها امرؤ القيس بحروف وأصوات وكلمات نظمها في بيت شعري .

[1]- موسى سامح ربابعة، قراءات أسلوبية في الشّعر الجاهلي، المرجع نفسه، ص 14.
[2]- المرجع نفسه، ص 17.
[3]- موسى سامح ربابعة، قراءات أسلوبية في الشّعر الجاهلي، ص 20، 21.

- **تكرار الكلمات:**

يظهر هذا النّوع من التّكرار في تكرار البداية عند بعض الشّعراء، (Anapher)، "وهو عبارة عن إعادة كلمة أو عبارة في بداية أبيات أو فقرات متتابعة،"[1] ويمثّل موسى على هذه الظّاهرة بأبيات من معلّقة زهير بن أبي سلمى، من البيت 50 إلى البيت 58 من المعلّقة: وَمَنْ لَمْ يُصَانِعْ.. وَمَنْ يَجْعَل ..وَمَنْ يَكُ ..وَمَنْ يُوفِ.. وَمَنْ هَابَ وَمَنْ يَجْعَلِ.. وَمَنْ يَعْصِ.. وَمَنْ لَمْ يَذُدْ..وَمَنْ يَغْتَرِبْ.. وَمَنْ لَا يُكَرِّمْ.

فما يلاحظ هو تكرار الاسم الموصول "من"، ويشير موسى إلى الغاية من وراء ذلك فيقول: "تكرار من الّذي احتوى على الحكمة وقدم تجربة الشّاعر ورؤيته، وإنّ تساوي هذا التّكرار يجعل الأبيات تكوّن بناء متكاملا ومترابطا، وهذه الأبيات تعكس رؤية الشّاعر، وقد جاءت هذه الرّؤية واضحة من خلال أسلوب التّكرار الّذي جعل البناء بين هذه الأبيات متلاحما. بالإضافة إلى ما يثيره هذا التّكرار من إحساس في نفس السّامع هو إبراز لقيمته ووظيفته،"[2] ويتضح لنا من قوله هذا أنّه أشار إلى قضية أخرى أنكر وجودها بعض النّقاد في شعر المعلّقات، وأثبتتها القراءة الأسلوبية من خلال هذا الطّرح، وهي قضية الوحدة العضوية في نصوص المعلّقات، وقد يكون هذا برهانا إضافة إلى براهين أخرى على توفّر القصيدة المعلّقاتية على هاته الوحدة.

ويظهر هذا النّوع من التّكرار أيضا في تكرار الضّمير المنفصل "نحن"، وما يقابله الضّمير المتّصل "نا" على سبيل المثال في أبيات عمرو بن كلثوم وفي أبيات لعبيد بن الأبرص، وأبيات للأعشى ميمون بن قيس، (ألسنا المانعين إذا فزعنا، ألسنا نحن أكرم إن نسبنا...)، ومعلّقة عمرو بن كلثوم غنيّة بالنّحن الفخرية، فتكراره للضّمير نحن في جملة ألسنا: "يسند شكلا ومضمونا لهجة الشّاعر في إلقائه الرّامي لبثّ الحماسة في السّامعين المخاطبين، الّذين يحرّضهم على القتال، وهو يزهو بهم ويفخر، ولا ريب في أنّ الإلحاح على هذه العبارة

---

[1]- موسى ربابعة، المرجع السابق، ص 15، 16.
[2]- المرجع نفسه، ص 44.

(ألسنا) في أوائل الأبيات ليشدّ السّامع، ويجعله يتوقّع الاسترسال في تعداد مفاخر قومه."[1] ويكاد يكون هذا النّوع من التّكرار أيضا في معلّقة الحارث بن حلزة، لأنّه هو الآخر وقف على مفاخر قومه في هذه المعلّقة فكان كثير التّكرار للنحن القومية.

- **تكرار اللّازمة** (Refrain):

تشير كلمة اللّازمة بالفرنسية إلى معنى الصّدى، وهي مجموعة من الأصوات أو الكلمات الّتي تعاد في المقاطع الشّعرية بصورة منتظمة، وهي نوعان: اللّازمة الثّابتة يتكرّر فيها البيت الشّعري بشكل حرفيّ، واللّازمة المائعة يطرأ فيها تغيير خفيف على البيت المكرّر، وهي: "خصّيصة فنّيّة من تأصيل المتن القرآني.. إذ تعدّ القلب النّابض للنّص الّذي سيقت فيه، إذ هي بمثابة بؤرة النّص،"[2] وهي سيرة مألوفة في الخطاب القرآني تتجسّد في سورة الرّحمن، حيث تتكرّر اللّازمة ((فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ))[3] وفي العديد من السّور القرآنية الأخرى، وقد جاء هذا النّوع من التّكرار في الشّعر الجاهلي، المعلّقاتي خاصّة كما أشار إلى ذلك موسى ربابعة.

أمّا عن فائدة هذا النّوع من التّكرار يقول موسى ربابعة: "إنّ هذه اللّون من التّكرار يخدم بالدّرجة الأولى التّرابط والتّلاحم بين أجزاء القصيدة كما أنّه يساعد على جعل القصيدة قادرة على تكوين تركيب متناسق، ومن خلال هذه يحسّ المرء أنّ القصيدة ذات وحدة متكاملة مترابطة ليس من ناحية الموضوع، وإنّما من ناحية البناء،"[4] واختار موسى قصيدة أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه كأفضل النّماذج تمثيلا لهذه الظّاهرة، هذه القصيدة الّتي قارن كمال أبو ديب بينها وبين معلّقة لبيد بن ربيعة، وأثبتت الكثير من الدّراسات البنيوية إلى كون المعلّقة تحوي وحدة عضوية، ولم يشر إلى أيّ معلّقة في هذا النّوع، مع أنّ هناك عشر معلّقات فيها ما فيها من هذه الظّواهر.

---

[1]- إبراهيم خليل، رؤية جديدة لعلاقة النّقد بالأسلوب واللّغويات، صحيفة قاب قوسين، 2012/5/8م. http://www.qabaqaoayn.com

[2]- مزاري شارف، التّشاكل واللّازمة في الخطاب الشّعري، مجلّة الموروث، ع 1، 2012م، الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، ص 46.

[3]- سورة الرّحمن، بدء من الآية 13، القرآن الكريم بالرّسم العثماني، برواية حفص عن عاصم.

[4]- موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشّعر الجاهلي، ص 50.

وإن كان موسى بعد تقديم هذه الأنواع من التّكرار يخلص إلى تأكيد هذه الظّاهرة على أنّها أسلوبيّة فيقول: "التّكرار أداة فنّية وثيقة الصّلة بالبحث الأسلوبي القائم على الاختيار الّذي يوجّهه الموقف الّذي يقفه القائل،"[1] فإنّ هناك من اعتبر التّكرار "مبحث من مباحث البنيوية، خاصّة ضمن البنيوية الموضوعاتية،"[2] على أنّه من بين الإجراءات الّتي تعتمد في تحديد موضوع عمل أدبي ما، وحتى الموضوعاتية منهج يأخذ من مختلف المناهج الأخرى.

ج-2- ظاهرة التّضمين العروضي في معلّقة الأعشى:

فبعدما تطرّق موسى إلى ظاهرة التّكرار انتقل إلى ظاهرة أسلوبية أخرى في الشّعر الجاهلي، خاصة شعر الأعشى، وقد مثّل كثيرا على هذه الظّاهرة بشعر الأعشى لكن اكتفينا بما أخذ من المعلّقة فقط، تقيّدا بموضوع بحثنا وهو شعر المعلّقات، و ما استشهد به من معلّقة الأعشى لتوضيح هذه الخاصية الأسلوبية، والمتمثّلة في: التّضمين العروضي.

ووقع اختيار موسى لهذه المعلّقة في عرضه لظاهرة التّضمين العروضي في شعر الأعشى، وذلك "لما لهذه الظّاهرة من حضور جوهريّ في شعر هذا الشّاعر،"[3] عامة، وفي المعلّقة خاصة، ممّا قد يعني لنا أنّها ظاهرة أسلوبية، ميّزت أسلوب رجل شاعر، وهو الأعشى. أمّا عن التّضمين اصطلاحا فيتحدّد عند موسى ربابعة، على أنّه: "إجراء أسلوبيّ، عرف عند النّقاد القدامى بـ: المبتور (قدامة بن جعفر)، وهو أن تتعلّق قافية البيت الأوّل بالبيت الثّاني، أو ألّا يتم معنى البيت إلّا بالّذي بعده، والشّائع عند بعض العروضيين والنّقاد أنّ الأوّل عيب والثّاني ليس معيبا."[4]

ثمّ نجد التّضمين هو الآخر من شأنه أن يضمن تلاحم الأبيات، "فالأبيات الّتي تشتمل على التّضمين يتعلّق بعضها ببعض، ويكون الرّابط بينها رابطا معنويا ونحويا مع استبعاد الرّابط الوزني،"[5] وهذا وجه آخر من الوجوه الّتي تثبت احتواء شعر المعلّقات على الوحدة

---

[1]- موسى ربابعة، المرجع السّابق، ص 53.
[2]- ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 166.
[3]- موسى سامح ربابعة، قراءات أسلوبية في الشّعر الجاهلي، ص 57.
[4]- المرجع نفسه، ص 57، 58.
[5]- إبراهيم خليل، رؤية جديدة لعلاقة النّقد بالأسلوب واللّغويات.

العضوية، كشفت عنها ظاهرة أسلوبية أخرى هي ظاهرة التّضمين. وهكذا يكون لكلّ بيت صلة بما قبله وما بعده، ممّا يؤدّي إلى ترابط الأبيات وتلاحمها، ورغم وقوف موسى على موقف النّقاد من التّضمين، كونه عيبا أو ليس كذلك فهو يشير إليه أنّه ليس عيبا، ولم يعتمد من المعلّقة إلا ثلاثة أبيات يبيّن فيها التّضمين والتّفريع:

- التّضمين والتّفريع:

فالتّضمين كما يرى موسى يرتبط بظاهرة أخرى سمّاها النّقاد البلاغيون التّفريع، وهو أن "يأخذ الشّاعر في وصف من الأوصاف فيقول: ما كذا وينعت شيئا من الأشياء نعتا حسنا ثمّ يقول بأفعل من كذا،"[1] ويمثّل على هذا بقول الأعشى في الأبيات (12-13-14) من المعلّقة:

مَا رَوْضَةٌ مِنْ رِيَاضِ الْحَزْنِ مُعْشِبَةٌ   خَضْرَاءُ جَادَ عَلَيْهَا مُسْبِلٌ هَطِلُ

يُضَاحِكُ الشَّمْسَ مِنْهَا كَوْكَبٌ شَـــرِقٌ   مُؤَزَّرٌ بِعَمِيمِ النَّبْتِ مُكْتَــــــهِلُ

يَوْمًا بِأَطْيَبِ مِنْهَا نَشْرَ رَائِــــحَةٍ   وَلَا بِأَحْسَنِ مِنْهَا إِذْ دَنَا الْأَصُـــــلُ

يقول موسى موضحا لهذه الظّاهرة في الأبيات المذكورة قائلا: "تتخذ ظاهرة التّفريع شكلا ثابتا، إذ إنّها تبدأ باسم منفيّ ثمّ يأتي خبر هذا الاسم على شكل جار ومجرور (بأفعل)، ولذلك لا يتم معنى الأبيات إلّا بقراءة الجار والمجرور، ولأنّ الظّاهرة تبدأ بالنّفي، فقد سمّاها ابن النّفي والجحود."[2]

ويظهر من خلال دراسة موسى هذه وإن ربّما لم يتعمّد أو يقصد ذلك بصدد دراسته لظّاهرة التّضمين العروضي بكونها تحقّق الوحدة العضوية في القصيدة، لأنّ "هناك من النّقاد والبلاغيين واللّغويين من رأى أنّ التّضمين ليس عيبا (الأخفش، السّكاكي، عبد القاهر الجرجاني)، وتأتي تعليقاتهم على بعض الأبيات تأكيدا للعلاقة القائمة على التّرابط والتّلاحم بين الأبيات، وهذا موقف يتجاوز حدود النّظرة الجزئيّة الّتي تؤمن باستقلال البيت الشّعريّ.

[1]- موسى سامح ربابعة، المرجع السّابق، ص 62.
[2]- المرجع نفسه، ص 63.

فقد حاول الكثير من النّقاد تأكيد مثل هذه الفكرة كأبي العباس ثعلب،"[1] وهذا التّصريح يبدو واضحا على وجود الوحدة العضوية في هذه المعلّقة وفي نصوص أخرى اشتملت على نفس الظّاهرة الأسلوبية، وهي التّضمين، كما أنّ ليس موسى فقط من أشار إليها بل حتّى بعض النّقاد القدماء الّذين استشهد بهم موسى في قوله.

وبالتالي التّضمين ظاهرة وأداة أسلوبية، أداة يعتمدها الشّاعر لتظهر كخاصية أسلوبية في شعره، بحيث شكّلت ظاهرة التّضمين المقترنة بالتّفريع أداة من الأدوات الأسلوبية الّتي استطاع الأعشى من خلالها أن يعبّر عن رؤيته وموقفه بطريقة استطاعت أن تنظّم الأبيات وتظهرها على أنّها وحدة متكاملة، وقد أثبت الشّاعر بظاهرة التّضمين مقدرة فائقة على تجاوز حدود البيت الشّعري، ممّا ينفي رؤى النّقاد القدماء أنّ استقلال البيت أو وحدته هي القاعدة الأساسية.

وانتهى موسى إلى نتيجة مفادها: أنّ الباحثين في نظرية النّظم الشّفوي قد جعلوا التّضمين العروضيّ واحد من الأسس الّتي تميّز الشّعر المكتوب عن الشّعر الشّفويّ، إذ يرى هؤلاء أنّ قلّة التّضمين العروضي في شعر فترة ما يعني أنّ هذا الشّعر قد نظم نظما شفويّا، وموسى يبطل هذا بدليل "وجود التّضمين في الشّعر الجاهلي الشّفوي، وحتّى في المعاصر باسم التّدوير."[2] فهو بذلك يردّ على مسألتين اثنتين طرحتا حول نصوص المعلّقات، وهي قضية شفوية المعلّقات من تدوينها، ومسألة الوحدة العضوية، فأثبت بذلك وجود الثّانية، ونفى وجود الأولى، ممّا يعني أنّ نصوص المعلّقات قد دوّنت، ممّا قد يزيد إثبات شيء آخر، وهي أنّها علّقت، ثمّ هي تحتوي على خاصية الوحدة العضوية الّتي أثارها النّقد الحديث.

وهذا ما يراه أيضا أحمد عاطف الدرابسة، من كون أنّ لظاهرة التضمين العروضي علاقة بالشفوية والكتابة: وهو يشير إلى توصّل موسى إلى ذلك قائلا: "إنّ ظاهرة التّضمين العروضي تتردّد بكثرة في الشّعر الجاهلي وشعر الأعشى، كما أشار إلى أنّ الباحثين في نظرية النظم الشّفوي قد جعلوا التّضمين العروضي واحدا من الأسس الّتي تميّز الشّعر

[1]- ينظر: موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشّعر الجاهلي، ص 61.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 82، 83.

المكتوب عن الشّعر الشّفوي.. في حين أنّ النتيجة المنطقية الّتي يجب أن ينتهي إليها موسى ربابعة، هي أنّ كثرة التّضمين العروضي في الشّعر الجاهلي عامة وشعر الأعشى خاصة توحي بأنّ الشّعر الجاهلي في مرحلة قريبة نسبيا من الإسلام."[1]

وبهذا يردّ موسى على النّظرة السّلبية إلى التّضمين من قبل النّقاد، فيقول: "ويبدو أنّ وراء النّظرة السّلبية إلى التّضمين سببا جوهريّا متعلّقا بطبيعة الموقف النّقدي الغالب عند معظم النّقاد، وهو أنّهم كانوا يرون أنّ كلّ بيت من الشّعر قائم بذاته إذ كانت وحدة البيت شكلا مقدّسا وأنّ الخروج على هذه الوحدة يعني تحطيم نسق يؤمن بأنّ كلّ بيت له استقلاليته عن الأبيات الأخرى، ومن هنا فإنّ بعض النّقاد المعاصرين رأوا في التّضمين شكلا من أشكال التّمرّد على وحدة البيت وتململا نحو الوحدة البنائية."[2]

وهكذا نجد أنّ هذا الطّرح الّذي قدمه موسى هذا عن التّضمين والتّفريع، قد كشف عن خصائص أخرى أسلوبية لنصوص المعلّقات، وأثبت قضايا وسيمات أخرى نفى البعض وجودها، وهي أنّ هذه النّصوص المعلّقاتية محكمة البناء متلاحمة الأبيات، ولم يقف موسى عند هذه الظّواهر وحسب بل تطرّق إلى ظواهر أخرى، منها ظاهرة التّجريد الّتي سنشير إليها من خلال العنصر الآتي:

ج-3- ظاهرة التّجريد في شعر المعلّقات:

يقف موسى ربابعة على مفهوم التجريد، بما يربطه بالبلاغة، لأنّه: "لون بلاغيّ وظاهرة بارزة في النّص الشّعري الجاهلي، خاصّة في مقدّمة القصيدة، واستخدام الشّاعر لهذه الظّاهرة مرتكز على البعد النّفسي، وهذا الأسلوب ليس منفصلا عن جسد القصيدة، وإنّما هو أسلوب يوحي بالجوّ النّفسي للقصيدة وموقف الشّاعر من الأشياء الّتي يصطدم بها."[3] وبهذا المعنى يفهم على أنّ الشّعراء الجاهليين بما فيهم المعلّقاتيين قد جنحوا إلى هذا الخاصية الأسلوبية لما قد يحدث في أنفسهم من أشياء لا يبغون الكشف عنها أنّها لهم، بل لغيرهم، في

[1]- عاطف أحمد الدرابسة، قراءة النّص الشّعري الجاهلي في ضوء نظرية التّأويل، ص 240، 241.
[2]- يوسف بكّار، بناء القصيدة في النّقد العربي القديم، ص 190.
[3]- ينظر: موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشّعر الجاهلي، ص 87.

حين هي تخصّهم أكثر، بحيث يعتمد هذه الظّاهرة الأسلوبية لإثبات ما بنفسه، ونسبته في القصيدة إلى غيره.

والتّجريد اصطلاحا كما أشار إليه ابن جنّي: "معناه قد تعتقد أنّ في الشّيء من نفسه معنى آخر كأنّه حقيقته ومحصوله، وقد يجري ذلك إلى ألفاظها لما عقدت عليه معانيها. نحو قولهم: لئن لقيت زيدا لتلقين منه الأسد، ولئن سألته لتسألن منه البحر، فظاهر هذا أنّ فيه من نفسه أسدا وبحرا وهو عينه الأسد والبحر، لا أنّ هناك شيئا منفصلا عنه، وعلى هذا يخاطب الإنسان منهم نفسه، حتّى كأنّها تقابله أو تخاطبه كقول الأعشى: وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرَّجُلُ... أو هو إخلاص الخطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك لا المخاطب نفسه."[1]

وبهذا يقف موسى على قسمين اثنين للتّجريد، وهما: التّجريد المحض، والتّجريد غير المحض، وهذا الأخير، أي النّوع الثّاني من التّجريد،: لم يمثّل عليه بشعر من المعلّقات. بل كان تمثيله بها على النّوع الأوّل من التّجريد، وهو التّجريد المحض، وهو "أن تأتي بكلام هو خطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك، فالتّجريد يظهر الصّوت الأنا المتمثّلة بالأنت الّتي غفل عنها في القصيدة الجاهلية على أنّها تلك الغنائية الصّافية، وتتشكّل هذه الظّاهرة في صورة ابتعاد الشّاعر عن ذاته أو الانفصال عنها."[2] يقول لبيد بن ربيعة في معلّقته:

بَلْ مَا تَذَكَّر مِنْ نَوارَ وَقَدْ نَأَتْ وَتَقَطَّعَتْ أَسْبَابُهَا ورِمَامُهَـــا

مُرِّيَّةٌ حَلَّتْ بِفَيْدَ وَجَـــــاوَرَتْ أَهْلَ الْحِجَازِ فَأَيْنَ مِنْكَ مَرَامُهَا

يبيّن موسى سرّ هذا الأسلوب في هذه الأبيات قائلا: "أسلوب التّجريد ماثلا في قول الشّاعر تذكّر وقوله أين منك دون أن يعمد إلى إجراء الخطاب بضمير المتكلّم أتذكّر ومني، فلابد من موقف نفسي ضاغط ووضع شعوريّ متأزّم يدفعان الشّاعر إلى التّحدّث إلى نفسه المنشطرة، فطبيعة الموقف يتدخّل في تشكيل أسلوب الشّاعر ولغته،"[3] وكثيرا ما يربط موسى هذه الظّاهرة بالبعد النّفسيّ فيقول: "إنّ لهذا الأسلوب بعدا نفسيا يتمركز في أعماق الشّاعر،

[1]- ينظر: موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشّعر الجاهلي، ص 88، نقلا عن ابن جنّي، الخصائص، ص 473.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 90.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 90.

وممّا يدعّم هذا التّعميق الوجداني اقترانه بأسلوب الاستفهام بل تذكّر، وأين مرامها؟ يلتقي الأسلوبان ليكشفا عن ذات الشّاعر المنكسرة، وليرسما هاجس الانفصال والقطيعة،"[1] ويرجع موسى تعليل الظّواهر إلى الموقف النّفسي، الّذي كشفت عنه المقاربة البنيوية كما رأينا عند سامي سويدان، وسوزان ستيتكيفتش.

ويقول لبيد أيضا: فَاقْطَعْ لُبَانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصْلُهُ .. ..

وَأَحْبُ الْمُجَامِلَ بِالْجَزِيلِ وَصَرْمُهُ .. ..

ويظهر تفاقم صورة التّجريد الانفعالية كما يوضّحها موسى ربابعة عندما "اقترن التّجريد بفعل الأمر فاقطع وأحب ويبدو هذا الأسلوب أكثر إثارة من قول الشّاعر إنّني أقطع أو أحبو (أحب)، ولجوء الشّاعر إلى مثل هذا الأسلوب، حتّى يرى نفسه بوضوح، فإنّه جعل الذّات الأخرى تقابله، فإذا كانت نفسه لا تطاوعه على القطع والانفصال فإنّ الذّات الأخرى ربّما تطاوعه،"[2] وهكذا يرد الانفصال مرّة أخرى عند في البحث الأسلوبي، بعدما كنّا قد أشرنا إلى وروده عند البنيويين خاصة عند سامي سويدان حينما تكلّم عن الوصل والقطع أو الانفصال والاتّصال، وتأخذ معنى آخر عند الأسلوبيين.

وعندما استطاع الشّاعر لبيد تجاوز انطماس الطّلل وانفصال نوار عاد إلى ذاته قبل الاحتماء بالقبيلة والانضمام إليها، فجاء خطابه "بضمير المتكلّم الأنا بدلا من الأنت، لأنّ الذّات استطاعت تخطّي عذاباتها وتحلم بالفاعلية والمجد،"[3] يقول في الأبيات (55، 56، 57، 58، 60، 63، 64) سنقف منها فقط على العبارات: .. بِأَنَّنِي وَصَّالُ عَقْدِ حَبَائِلِ جَذَّامُهَا.. لَمْ أَرْضَهَا.. وَافَيْتُ إِذْ رُفِعَتْ وَعَزَّ مُدَامُهَا..

ويقف موسى أيضا في التّمثيل على ظاهرة التّجريد المحض على أبيات من معلّقة عبيد بن الأبرص الّتي مطلعها : قْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُـوبُ فَالْقُطَّبِيَّاتُ فَالذَّنُوبُ

فمن البيت الأوّل إلى البيت 11: تَصْبُو وَأَنَّى لَكَ التَّصَابِي أَنَّى وَقَدْ رَاعَكَ الْمَشِيبُ

---

[1]- ينظر: موسى ربابعة، المرجع السّابق، ص 90.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 91.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 92.

ثمّ البيت الّذي يقول فيه: يَا رُبَّ مَاءٍ وَرَدْتُ آجِنٍ سَبِيلُهُ خَائِفٌ جَدِيبُ

يبرز أسلوب التّجريد من خلال هذه الأبيات "انشراح الذّات وانقسامها وتوزّعها بين صوت حاضر (الذّات المنطفئة) وصوت غائب (صوت الآخر يهجس بتباريح الوجد) إلى ضمير المتكلّم يجسّد حسّ الشّاعر بالعودة إلى الماضي، وتغدو الأنت هي المتكلّم المخاطب في آن واحد، بالتّخلّص من الذّات إلى الآخر يفتح بابا للحوار الّذي يظهر تماري الأنا بالأنت لتحضر حضورا باهرا،"[1] وهذا ما قد يصطلح عليه البعض بالالتفات من ضمير إلى آخر، من المفرد إلى المثنّى إلى الجمع، أو من المذكّر إلى المؤنّث أو العكس، وأيضا من المتكلم إلى المخاطب أو الغائب أو العكس، وهناك الكثير من الدّراسات وقفت عليه خاصة في القرآن الكريم.

ج-4 - ظاهرة التّضمين البلاغي لمعلّقة امرئ القيس:

وقف موسى ربابعة في هذه الجزئية على دراسة تضمين الشّعراء العرب القدماء لمعلّقة امرئ القيس من خلال مفهوم التّناص، ومناقشة أسلوب الشّعراء في التّعامل مع نصّ امرئ القيس من خلال توظيفه ومسخه وامتصاصه في نصوصهم، وعمد بعض الشّعراء إلى استخدام أسلوب المحاكاة السّاخرة في تعاملهم مع نص امرئ القيس، وإن كان التّناص مبحث تفكّيكي إلّا أنّه قد لا يكون حكرا على التّفكيكية فقط، بل يستلهمه النّقاد والباحثون في مقاربات نقدية أخرى، وهذا ما فعله موسى ربابعة.

استهلّ موسى دراسته بأهمية المعلّقة كما أشار إليها ابن قتيبة في كتابه الشّعر والشّعراء وأضاف أنّ "المعلّقة مصدرا من مصادر الشّعراء القدماء يلتفتون إليها كلّما دعت الحاجة إلى ذلك، لكن هذه الالتفاتات قد اتّخذت شكل التّضمين الّذي يعدّ شكلا بلاغيا يكشف عن اتّكاء الشّعراء اللّاحقين على الشّعراء السّابقين ومحاورتهم بشكل يوحي برغبة في محاورة الآخر إمّا بإثبات قوله أو نفيه."[2]

[1]- ينظر: موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشّعر الجاهلي، ص 98.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 115.

ولكن هناك من يرى أنّ موسى "يخلط خلطا غريبا بين مصطلحي التّضمين (Enjambement)، والتّناص (Intertextuality). فالأوّل مأخوذ من البلاغة، والثّاني من النّقد الغربي الحديث، ويعني به الغربيون تداخل النّصوص، أو تعلّق النّص بنصوص أخرى... وهو مصطلح تفكيكي... ولسوء الحظ انطلى مفهوم على كثيرين فظنّوه شبيها بالسّرقة الأدبية، أو بالاقتباس، أو التّضمين."[1]

ومن هنا يجنح إبراهيم خليل إلى توضيح الخلط الّذي يقع فيه الباحثون بكثرة بين مختلف المقاربات النّسقية، منها الأسلوبية والتّفكيكية، يقول: "الدّراسة الأسلوبية تهتمّ بالمظهر اللّفظي للنّصوص (بتتبّع الوظائف الإبداعية للّغة من خلال المستويات الصّوتية أو اللّفظية أو النّحوية أو الدّلالية المتضافرة في بناء متماسك) والدّراسة التّفكيكية الّتي تنكر أبوة الشّاعر للقصيدة (تنفي أي وجود حقيقي أو حضور للمعنى، وترى في النّص مجموعة من الشّذرات المستمدة من نصوص أخرى)."[2]

غير أنّ موسى ربابعة تنبّه إلى ذلك إذ نلفيه يقول عن التّضمين على أنّه "مظهر من مظاهر تفاعل النّصوص وتداخلها، ولهذا ليس هناك من ضير إذا ما نظر إلى هذا المفهوم في ضوء مفهوم معاصر هو مفهوم التّناص الّذي ظهر على يد باختين (Bakhtine) وجوليا كريستيفا (j. Kristeva) وبارت (R .Barthe) وجيرار جنيت (Gérard Gênât) وجاك دريدا (Derrida Jaque) وغيرهم، وأمّا كريستيفا فما تشير إليه هو: "إنّ النّصّ يمكن أن يكون عبارة عن فسيفساء من الاستشهادات، وإنّ كلّ نصّ تشرّب وتحويل لنصوص أخرى."[3] ويظهر عند موسى أنّ هناك من تمثّل بعض أشطر من معلّقة امرئ القيس، وهذا ما يمكن أن يسمّى بالتّضمين الجزئي للمعلّقة، وهناك قصائد طويلة اتّكأت على المعلّقة كاملة، ويسمّى بالتّضمين الكلّي إلى حدّ التّشطير أي تضمين شطر من معلّقة امرئ القيس في كلّ بيت من أبيات القصيدة في نوعين من التّضمين: التّضمين الجزئي والتّضمين الكلّي.

[1]- إبراهيم خليل، رؤية جديدة في علاقة النّقد بالأسلوب واللّغويات.
[2]- المرجع نفسه.
[3]- موسى ربابعة، قراءات اسلوبية في الشّعر الجاهلي، ص 116.

فيما يخصّ التّضمين الجزئي: فهو يظهر من خلال الاستعانة بشطر أو شطرين أو أكثر من معلّقة امرئ القيس، خاصة الأبيات الثّلاثة الأولى من المعلّقة، فكان ذلك عند ابن معتز:

خَلِيلِيَ بِاللَّهِ اقْعُدَا نَصْطَبِحْ وَلَا قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ

وَيَا رُبَّ لَا تُنْبِتْ وَلَا تُسْقِطْ الْحَيَا بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

وأيضا التفت إلى هذا التّضمين الجزئي علي بن الجهم، يقول في قصيدة يصوّر فيها منزلا بالكرخ يقال له المفضّل:

مَنَزِلٌ لَوْ أَنَّ امْرِأَ الْقَيْسِ حَلَّهَا لَأَقْصَرَ عَنْ ذِكْرِ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

إِذَا اللَّيْلُ أَدْنَى مَضْجَعِي مِنْهُ لَمْ يَقُلْ عَقَّرْتَ بَعِيرِي يَا امرِأَ الْقَيْسِ فَانْزِلِ[1]

وفي قول الصّولي: خاصة الأبيات الأربعة الأولى من المعلّقة:

خُلِقْتُ عَلَى بَابِ الْأَمِيرِ كَأَنَّنِي قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ

فيرى موسى ربابعة أنّ هذا التّضمين جاء من باب التّهكّم والسّخرية، بحيث يجد أنّ "هذا اللّون من التّناص القائم على المحاكاة السّاخرة يبطل مفعول التّضمين ويجرّده من قيمته، لأنّه يجسّد السّخرية من أجل السّخرية، ممّا يعني أنّ الحوار بين النّصوص قائم على المراوغة والسّطحية، لأنّه لا يكشف عن النّص المضمِّن والنّص المضمَّن، وبهذا يتجرّد التّضمين من وظيفته البلاغية ليصبح لونا من ألوان العبث، وليس التّضمين الهادف كما تجلّى ذلك عند ابن معتز وابن الجهم."[2]

أمّا التّضمين الكليّ: فيراه عند من أعاد قراءة المعلّقة كاملة أو شبه كاملة إمّا برفض فكرة الأطلال أو من أجل التّهكم والسّخرية كما فعل الشّعراء السّابق ذكرهم، مثل: "قصيدة لحازم القرطاجني في مدح رسول الله صلّى الله عليه وسلّم،"[3] لكنّها إن كانت في مدح الرسول الكريم،

[1]- ينظر: موسى ربابعة، المرجع السّابق، ص 122.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 132.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 133.

فكيف تكون تهكّما، ولذلك قد يكون موسى قد أساء فهم هذا النّوع من التّضمين في هذه القصيدة، والّتي مطلعها:

لعَيْنَيْكَ قُلْ إنْ زُرْتَ أَفْضَلَ مُرْسَلِ   قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ

فالشّاعر قرأ المعلّقة وأعاد نقلها إلى سياق جديد يخدم غرض الشّاعر المحاكي (حازم) ورؤيته وقفنا على المطلع من قصيدته المتضمّنة معلّقة امرئ القيس، والّتي تصل إلى تسعة وسبعين بيتا بنقل معلّقة امرئ القيس من سياقها الأصلي إلى سياق جديد، آخرها:

وَلَوْ سَمِعْتَهُ عَصَمُ طُودٍ أَمَالَهَا   فَأنْزِلْ مِنْهَا العُصمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ

لكن هناك من "ضمّن معلّقة امرئ القيس في شعره بالتّلاعب والعبث والمسخ كما فعل صلاح الدّين بن أيبك الصّفدي، وابن نباتة المصري."[1] قد كشفت محاولة موسى هذه عن هذه الظّاهرة الّتي تبدو غريبة، لا هي بسرقة، ولا بتناص وإنّما تضمين بهدف التّهكّم والسّخرية.

ج- 5- أسلوبا القسم والتّبليغ في المعلّقات:

حاول موسى ربابعة الوقوف على أساليب لغوية أخرى، أهمّها: القسم والتّبليغ، وقد يعتمد الشّاعر القسم من أجل إقناع مستمعيه، فيشير إليه بالفعل الصّريح: أقسم، مثلما يظهر في قول زهير بن أبي سلمى: فَأَقْسَمْتُ بِالْبَيْتِ الَّذِي طَافَ حَوْلَهُ   رِجَالٌ بَنَوْهُ مِنْ قُرَيْشٍ وَجرهم

يَمِينًا لَنِعْمَ السّيِّدانِ وَجَـــــدْتُمَا   عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبْرَمِ

أمّا التّبليغ فهم يستخدمونه أيضا كوسيلة من وسائل الإقناع اللّغويّ الصّريح المباشر يقول زهير: أَلَا أَبْلِغْ الْأَحْلَافَ عَنِّي رِسَالَةً   وَذُبْيَانَ هَلْ أَقْسَـــمْتُمْ كُلَّ مَقسَمِ

وكذا يستخدمون "ألا" الّتي هي للعرض، يقول عمرو بن كلثوم:

أَلَا هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبِحِينَا   وَلَا تُبْقِي خُمُورَ الْأَنْـــــدَرِينَا

1- ينظر: موسى ربابعة، المرجع السّابق، ص 140، 142.

ويشير موسى إلى أنّ هذه الأساليب "لغويّة إقناعية استمدت من بيئة واضحة تتسم بالصّدق، وتؤكّد أقوالها، إيمانا من الشّاعر بصدقيته، فهو يحاول بذاك لفت انتباه المستمع بوسائل التّأكيد والتّبليغ كافة،"[1] بأسلوب بسيط للإقناع.

ومن هنا وفي ضوء ما قدّمه موسى ربابعة نصل إلى أنّه لم يعمد هذه الظّاهرة الأسلوبية في قراءة شعر المعلّقات وحسب، وإنّما حاول الإفادة من الدّراسات البلاغية القديمة، والأسلوبية الحديثة، وحول ربط المنهج أو القراءة الأسلوبية الحديثة بالبلاغة القديمة، ومختلف الظّواهر الأسلوبية والتّأريخ لها منذ القدم، مثل ظاهرتي التّكرار والتّضمين عند القدامى والمحدثين، وتناولها هو بالدّراسة ليثبت أنّ هذه الظّاهرة الأسلوبية في شعر المعلّقات وغيره من جهة، ومن جهة أخرى وجود هذه الظّواهر في شعر المعلّقات يؤكّد ويثبت تميّزه بالوحدة العضوية، وبهذا يكون موسى مؤصّلا للتّراث بأكثر من طريقة وإجراء، كما أنّ طرحه كان بطريقة مبسّطة واضحة أكثر حتّى يضع القارئ في إطار الفهم لهذه الظّواهر، وحتّى اهتماماته بالشّعر الجاهلي كثيرة لأنّ معظمها كانت حول هذا الشّعر.

كما حاول موسى ربابعة من خلال وقوفه على ظاهرة التّكرار الأسلوبية وقفة مغايرة أو مختلفة عمّا قدمه جيمس مونرو حين حاول تطبيق نظرية النّظم الشّفوي على بعض المقاطع من شعر المعلّقات (امرئ القيس، لبيد، زهير، النّابغة، طرفة، وعنترة)، فكان من بين الأدلة الدّاخلية الّتي اعتمدها هي أنّ "الشّعر الجاهلي مبنيّ كلّه على أشكال التّكرار، وأنّ الخاصية المميّزة للشّعر الشّفوي هي أنّ مجموعات لفظية معيّنة (قوالب صيغية) تتردّد بكثرة في هذا الشّعر."[2]

وميّز بذلك مونرو بين أربع قوالب من التّكرار قد تتوافق إلى حدّ ما إلى ما أشار إليه موسى، وهي: القالب الصّيغي نفسه (يشتمل التّكرار الحرفي أو شبه الحرفي)، نظام القالب الصّيغي (تشترك على الأقل بلفظة واحدة لها نفس الموقع والوزن، أي تكرار الكلمة)، بنية القوالب الصّيغية (ألفاظ تشترك في البنية الإيقاعية والنّحوية)، ثمّ المفردات التّقليدية (تكرار

---

[1]- محمد صادق الخزامي، أثر الثّقافة في بناء القصيدة الجاهلية، ط1: 2008م، المجموعة العربية للتّدريب والنّشر ، القاهرة، ص 248.

[2]- إبراهيم أحمد ملحم، شعرنا القديم والنّقد الأجنبي، ص 22.

كلمات معيّنة جاءت لتنقل أفكار ذات دلالات تراثية)، كلّ هذا التّفريع في التّكرار عند مونرو كان اجتهادا منه "لحل مشكلة السّرقات،"[1] وفي نفس الوقت لإثبات شفوية الشّعر الجاهلي، إلّا أنّ موسى جعل من التّكرار ظاهرة أسلوبية.

أمّا عمّا يخصّ ظاهرة التّضمين فهو إشارة منه قصدا أو دون ذلك إلى وجود الوحدة العضوية في القصيدة العربية وحداثتها، لأنّ من مظاهر حداثة النّص الشّعري اشتماله على التّضمين الّذي يضفي تلاحما بين الأبيات المكوّنة للقصيدة، "التّضمين هو الوسيلة الّتي اختارها الشّاعر لأداء هذا الدّور وجعل المعنى مشتركا،"[2] والتّضمين هو الّذي يضمن التّماسك بين الأبيات وتلاحمها.

ولعلّ موسى وهو يقرأ تلك النّصوص قراءة أسلوبية كان مطّلعا على هذا المنهج، إذ قبل شروعه في قراءاته الأسلوبية للشّعر الجاهلي كان قد ألّف كتابا في الأسلوبية يقول فيه عن لغة الشّعر: "لغة الشّعر تنأى بخصائصها ومميّزاتها عن التّقسيمات المعيارية، متماهية بحركة انزياحية انحرافية عن الشّكل المعياري الثّابت والمعنى المنجز والقائم في الأذهان، إذ "يغدو النّص الشّعري نصّا يرنو إلى اللّاعقلانية واللّامألوف واللّاعادي، بهذا تكون ظاهرة الانحراف من أهمّ الظّواهر الّتي تعكس تجلّيات اللّغة الشّعرية في تجاوزها للنّمط التّعبيري المألوف أو المتواضع عليه."[3]

كما أنّه تجاوز الوقوف على الإيقاع والموسيقى إلى ما هو أهمّ من ذلك لأنّ في منظوره النّص الشّعري ليس مجرّد هندسة شكلية مسكونة بخلايا لغوية تتألّف من التّتابع الإيقاعي والموسيقي السّاذج لعنصري الوزن والقافية، وإنّما هو عملية خلق تتفتّق من الدّواخل النّفسية للشّاعر في هيئة صورة متحرّكة تتجاوز حدود اللّغة المعيارية إلى التّعبير عن تّجربة شعورية متموّجة، وهو "ما يشكّل مظهرا من مظاهر انفتاح الدّراسة الأسلوبية على الجانب التّأثيري، وهذا الجانب الّذي لا يمكن الاستغناء عنه، وبخاصّة إذا ما فهم الأدب على أنّه تعميق وتجذير

[1]- المرجع السّابق، ص 26.
[2]- علي جعفر العلاق، في حداثة النّص الشّعري، ط1: 2003م، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، مصر، ص 80.
[3]- موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلّياتها، ط1: 2002م، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، الأردن، ص 43.

للجانب الإنساني، إذ إنّ الإنسان يظلّ مركز العمل الأدبي ومحوره."[1] ممّا يعني أنّه اتّبع الأسلوبية التّأثيرية أو النّفسية، وحتّى الانزياحية.

ويظهر في مقاربة موسى الأسلوبية لشعر المعلّقات تأكيده "لقابلية هذا الشّعر لمقولات النّقد الحديث، ممّا يثبت حيويته وديناميكيته، فالبناء الأسلوبي الّذي يتجسّد في القصيدة الجاهلية بناء خاص لابدّ من تناوله من منطلقات نقدية مغايرة، أحدها هو المنطلق الأسلوبي،"[2] الّذي قدّمه موسى ربابعة وفق مقاربته الأسلوبية.

كما أنّ اعتماده الأسلوبية الصّوتية بدا واضحا في وقوفه على الأصوات يظهر ذلك من "تتبّعه شيء يمكن أن يندرج في ما يعرف بالأسلوبية الصّوتية الّتي تعنى لدى بعض الباحثين بالبنية العروضية للشّعر، وبالإيقاع الدّاخلي، الّذي يتخطّى به الشّاعر الوزن، وقد يتفق لتكرار الحروف أن يخدم الغايتين معا، وهما الصّوتية الموسيقية، والغاية المعنوية الدّلالية،"[3] وبهذا تعدّ قراءته الأسلوبية وإن كانت تبدو قليلة الوقوف على المعلّقات واحدة من تلك الدّراسات الّتي أعطت نصيبا لهذا الإبداع الأدبي الشّعري من الاهتمام بطرح جديد، يختلف عن مقاربات أسلوبية أخرى، كمقاربة حنفي حسنين الّتي سنتناولها في المبحث الآتي:

2- سيّد حنفي حسنين، ومقاربته الأسلوبية لمعلّقة لبيد بن ربيعة العامري:

بدأ سيّد حنفي دراسته هذه عن أوّلية الشّعر الجاهلي، وضمن حديثه هذا لمّح إلى قصور المنهج التّاريخي في التّوصّل إلى معرفة حقيقة تحديد العصر وأوّلية الشّعر الجاهلي، بحيث "إنّ البحث في أوّلية الشّعر الجاهليّ من خلال الموضوعات الأولى الّتي تناولها أو الأغاني البدائية الّتي أنشدها أصحابها أو تطبيق النّتائج الّتي وصل إليها العلماء في أدب أمّة أخرى على نشأة الشّعر العربي لهي محاولة فيها كثير من التّعسف، قليل من الوعي بطبيعة البيئة العربية.. غير أنّ المحدثين رفضوا هذا الرّأي لأنّ استواء الشّكل الفنّي والصّنعة الدّقيقة لهذا

---

[1]- المرجع السّابق، ص 10.
[2]- المرجع نفسه، ص 10، 11.
[3]- إبراهيم خليل، رؤية جديدة لعلاقة النّقد بالأسلوب واللّغويات.

الشّعر يثبتان أنّ هناك مراحل أكثر تقدّما سبقت عصر امرئ القيس والمهلهل."[1] أي أنّ لكلّ أمّة خصائصها وبيئتها بما في ذلك في الأدب والشّعر خاصّة. ويقال كثيرا أنّ شعرهما يمثّل مرحلة المستوى المكتمل النّاتج عن تطوّره.

أ- لغة الشّعر الجاهلي عند حنفي حسنين:

بعد إشارة حنفي حسنين إلى عدم قدرة المنهج التّاريخي في تبيان بداية الشّعر الجاهلي انتقل إلى عرض طويل ومفصّل عن اللّغات السّامية ونشأة الفصحى، وسيادة اللّهجة القرشية لينتهي بذلك إلى نتيجة ذات أهمية كبيرة بالنّسبة لعصر بداية الشّعر الجاهلي، يقول حنفي: "لقد بدأت اللّغة العربية الفصحى تتضح معالمها منذ منتصف القرن الرّابع، وأخذت تتحدّد وتقترب من اللّغة الفصحى خلال القرن الخامس ميلادي.. وأصبحنا نحسّ أنّ هناك لهجة عربية تسيطر تدريجيا على وسط الجزيرة وشماليها، فإنّ تشابه النّقوش من حيث اللّهجة يثبت أنّ القبائل العربية كانت تتفاهم فيما بينها اعتمادا على هذه اللّهجة، كما يثبت أنّ اللّغة العربية الفصحى - لغة الشّعر الجاهلي- بدأت تأخذ شكلها المعروف خلال القرنين الرّابع والخامس الميلاديين، حتّى إذا وصلنا إلى عصر عثورنا على أقدم النّصوص الشّعرية الجاهلية مع أوائل القرن السّادس الميلادي كانت هذه النّصوص مروية في معظم القبائل .. وينشدها الشّعراء.."[2]

ولعلّ إشارة حنفي هذه إلى قضية تقارب لهجات العرب في الجاهلية يناقض أو لنقل يفنّد ما احتج به طه حسين في أنّ شعراء المعلّقات من قبائل مختلفة اللّهجة، وقصائدهم منتحلة قيلت بعد مجيء الإسلام، وحمّلت على الجاهلية، ليصل بعدها إلى سيادة اللّهجة القرشية قائلا: "واتّضح لنا أيضا أنّ قريشا استطاعت أن تدمغ هذه اللّغة الأدبية الموحّدة بطابعها الخاص، وبلهجتها المستقلّة، نتيجة لمركز القوّة الدّيني والاقتصادي الّذي كانت تحتلّه خلال القرن السّادس الميلادي وقبيل ظهور الإسلام حتّى إذا نزل القرآن وجد البيئة اللّغوية الّتي تفهمه دون

[1]- السّيد حنفي حسنين، الشّعر الجاهلي مراحله واتّجاهاته، دراسة نصيّة، ط: 1971م، الهيئة المصرية العامة للتّأليف والنّشر، مصر، ص 7، 8.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 23.

عناء.. فقبله كان الشّعر الجاهلي يجوب آفاق الجزيرة يحمل مشعل اللّهجة الواحدة، فيجد الآذان العربية كلّها تطرب له.."[1]

أمّا عن اللّغة وتأثير البيئات فيها فيرى سيّد حنفي أنّ "الشّعر الجاهليّ لم يكن بمنأى عن الانتقاء اللّغويّ الّذي ساد كافة اللّغة، انتقاء اللّغة الإبداعية المميّزة البعيدة عن لغة الحوار اليوميّ، وإن كان هناك من يظنّ أنّ لغة الشّعر الجاهليّ هي اللّغة الشّعبية في ذلك العصر، أي هي لغة الحوار العادي اليوميّ، وهي إن قاربت ذلك فإنّها لم تكن هي لغة الحوار نفسها، بوصف أنّ الفنّ انتقاء، فإذا استوت لغة الشّعر، ولغة الحوار العادي انتفى بريق الفن."[2] والبيئات المختلفة في الجاهليّة أسهمت في تنوّع الألفاظ تأثّرا بالثّقافة، واستمدادا من البيئة، فقد كان للبادية كما يرى طه حسين مثلا "أثرها في صلابة الشّعر، وجزالته، وفي كزازة الألفاظ وتعقيدها."[3] كما "تأثّرت اللّغة بمؤثّرات أجنبيّة أخرى من ألفاظ فارسيّة، ورومية وحبشية، ولم يقتصر أثر هذه الألفاظ على الخمر، وأدوات اللّهو، والزّينة فقط، وإنّما شمل أسماء مدن وأعلام."[4]

ب- الأسلوب الطّبيعي في بناء نصّ القصيدة (المعلّقة):

وقف حنفي حسنين في هذه الجزئية على عنصر آخر وهو المقطوعة والقصيدة بعرض مستفيض ليصل إلى مقولة التّفكّك في القصيدة الجاهلية فهو ينتصر لذلك ويشير إليه قائلا: "وإذن فالقصيدة شكل متأخّر عن المقطوعة، ولعلّ في ذلك ما يلفتنا إلى أنّ التّخلخل الواضح في بنائها، وفقدانها الوحدة العضوية لا يرجعان إلى ضياع أجزاء منها أو إلى تجميع الرّوّاة في عصر التّدوين لبعض المقطوعات للشّاعر الواحد وضمّها في قصيدة واحدة، وإنّما يرجعان في حقيقة الأمر إلى أنّ الشّاعر العربي لم يكن يهتمّ بهذا البناء العضوي.. حتّى أنّ النّقاد اعتبروا ذلك هو الأسلوب الطّبيعي في بناء القصيدة العربية،"[5] ثمّ أشار حنفي إلى قول ابن قتيبة المشهور الّذي يكاد لا تخلو دراسة حديثة في بناء الشّعر الجاهلي عامة والمعلّقات خاصة من

---

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص 23.
[2]- خليف يوسف، دراسات في الشّعر الجاهلي، ط: 1987م، دار النّهضة، القاهرة، ص 138.
[3]- طه حسين، حديث الأربعاء، ج1، ط: 1962م، دار المعارف، القاهرة، ص 09.
[4]- محمد صادق الخزامي، أثر الثّقافة في بناء القصيدة الجاهلية، ص 245، 246.
[5]- ينظر: السّيد حنفي حسنين، الشّعر الجاهلي مراحله واتّجاهاته، ص 28.

الإشارة إليه، يقول ابن قتيبة: "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الدّيار... فبكى وشكا... ثمّ وصل ذلك بالنّسيب،...ثمّ المديح، فالشّاعر المجيد من سلك هذه الأساليب.."[1]

وركحا على هذا القول، وما فيه من إشارة إلى بناء القصيدة، حيث وقف عليه عالي سرحان قائلا: "هذا البناء الّذي يفسّره ابن قتيبة يدخل القصيدة العربية في فلك المديح، وكأنّ أغراض القصيدة العربية منحصرة في ذلك، وذلك ما ينفيه أدنى تأمّل في المعلّقات السّبع،"[2] بحيث نجد معلّقات: امرئ القيس وطرفة وعنترة ولبيد وعمرو بن كلثوم ليس فيها مديح، الّذي نجده في معلّقة الحارث بن حلزة، وزهير بن أبي سلمى..

وإذا دقّقنا النّظر في هذه القصائد الطّوال، والمعلّقات العشر منها على الأخص، وجدنا أنّ الشّعراء يسيرون فيها على نهج مخصوص، هذا النّظام الدّقيق الذي ذكره ابن قتيبة، وغيره نجده مستوفيا شروطه في القصيدة الجاهلية المركّبة، ذكرنا هذا النّص لابن قتيبة لأنّه كان من بين أهّم نظرة نقدية إلى المعلقات في بنائها غير أنّ "ابن قتيبة يحمل من الدّلالات ما يظهر فهمه للنّص الجاهلي، ويتجلّى ذلك على الأقل في ربطه بين العامل النّفسي والبنية الشّعرية."[3]

ثمّ يواصل حنفي حسنين تعليل تفكّك القصيدة الجاهلية قائلا: "وتفسيرنا لفكرة أنّ المقطوعة القديمة هي أساس القصيدة فيما بعد هو الّذي يوضّح لم كانت القصيدة العربية بهذا التّفكّك، ولم توالت فيها الموضوعات جنبا إلى جنب بدون نسق أو نظام أو محاولة لتوجيه فكري."[4]

أمّا معلّقة الأبرص فإنّ سيّد حنفي حسنين، "لا يشك بها كاملة، وإنّما يشكّ في مقدّمتها،"[5] يقول حنفي: "إنّ نظرة أكثر دقّة تجعلنا نحسّ أنّ مقدّمته (عبيد) من صنعة واحد من من أولئك اللّغويين الّذين كانوا يهتمون بجمع أسماء الأماكن المختلفة في الجزيرة العربية،

[1]- ينظر: أبو محمد عبد الله بم مسلم بن قتيبة، الشّعر والشّعراء، تقديم حسن تميم، ط3: 1987م، دار إحياء العلوم، بيروت، ص 35.
[2]- ينظر: عالي سرحان القرشي، بناء المعلّقات السّبع، ص 171.
[3]- محمد بلوحي، بنية الخطاب الشّعري الجاهلي، ص 37.
[4]- السّيّد حنفي حسنين، الشّعر الجاهلي مراحله واتّجاهاته، ص 29.
[5]-عاطف أحمد الدرابسة، قراءة النّص الشّعري الجاهلي في ضوء نظرية التّأويل، ص 317.

والبداية الحقيقية للقصيدة قول لبيد: عيناك دمعهما سروب.. أنّ الرّاوي عندما أحسّ أنّ القصيدة لم تبدأ البداية التّقليدية بالوقوف على الأطلال، وخاف أن يشكّ في صحّة روايته، أراد أن يضيف تلك المقدّمة ليبعد الظّنّ عن دقّته ويرضي اللّغويين من جامعي روايته،"[1] هناك معلّقات أخرى لم تبدأ بالوقوف على الأطلال، ثمّ يبدو أنّ حنفي يقف وقفة سلبية على نصوص المعلّقات لأنّ "هذه الرّؤية النّقدية تجانب الحقيقة، لأنّها لا تستند إلى منهجية علمية تقوم على الاستقراء،"[2] وليس هذا وحسب فعند وقوفه على معلّقة لبيد كما سنرى، والّتي أشار فيها إلى إنكار الوحدة العضوية لتعدّد الموضوعات بها وفق رؤيته الّتي تبدو مختلفة تمّاما عمّا قدّمه البنيويون في تناولهم لهذه المعلّقة (الفصل الأوّل):

ج- معلّقة لبيد بن ربيعة ومرحلة الجمود:

صنّف حنفي معلّقة لبيد ضمن مرحلة الجمود الّتي عاشها في المرحلة الأولى من الجاهلية، ويوضّح قصده بالجمود يقول: "لا أعني بالجمود التّوقّف أو الضّعف، ولكن أعني أنّ القصيدة الجاهلية عند لبيد قد لخّصت كلّ خصائص الشّعر الجاهلي العامة من ناحية الشّكل ومن ناحية المضمون وأصبحت رمزا للقصيدة الكاملة، فهي تامّة الصّياغة الفنية التّقليدية، وهي تمثّل قمّة الحرفة الفنية، ثمّ هي بعد ذلك تسير وفق التّتبّع الموضوعي للقصيدة الجاهلية.. ونقف عند واحدة من أشهر قصائده وهي المعلّقة."[3]

ثمّ ذكر حنفي الأبيات من 1 إلى 11، يقول عنها: "إنّها البداية التّقليدية لمعظم قصائد الشّعر الجاهلي، ذكر للدّيار، تردد فيه أسماء تلك الأماكن، مألوفة للشّاعر، ففيها ذكرياته، وفيها ماضيه... يسألها ولكنّه لا ينتظر إلّا إجابة السّكون فهي أبلغ لديه بعد أن رحل عنها الأحبّة.. ولم تعد تلك الأطلال إلّا كخطوط كتبت ومحيت ثمّ جدّدت."[4]

ويقول حنفي عن بقية الأبيات (12- 21) يقول حنفي: "فإذا ما انتهى من هذا التّذكّر وتلك الوقف الّتي جاء فيها بكلّ تفاصيل الوقوف على الأطلال من ذكر لأسماء الأمكنة ومن

[1]- ينظر: سيّد حنفي حسنين، الشّعر الجاهلي مراحله واتّجاهاته الفنية، ص 53، 60
[2]- عاطف أحمد الدرابسة، قراءة النّص الشّعري الجاهلي، ص 318.
[3]- ينظر: سيّد حنفي حسنين، الشّعر الجاهلي مراحله واتّجاهاته، ص 250.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 251

قيام الطّبيعة بمحو كلّ أثر لتلك الحبيبة الّتي سكنتها.. أمسى أمام موقف جديد، فعليه أن ينساها الآن.. عليه أن يقبل الأمر الواقع ولا يذكر لها إلّا الأيام الحلوة،"[1]وبعدها "يصل لبيد إلى ناقته بعد أن عبر الموضوعين التّقليديين وعبّر عنهما بصورهما التّقليدية أيضا، فقد جمع فيهما كلّ ما سبق أن تناوله الشّعراء من قبله، فهو مخلص لكلّ التّراث الفني فيهما، وينتقل إلى الموضوع التّقليدي الثّالث بكلّ صوره وتفاصيله أيضا وهو وصف النّاقة.. ويستغرق هذا الموضوع لدى لبيد ما يقرب من ثلاثين بيتا،"[2] أي من البيت 22 إلى البيت 52.

غير أنّ حنفي قد تطرّق إلى الشّرح الّذي لا يخرج فيه عن الشّروح المعروفة ثمّ يذكر الأبيات الّتي توافق هذا الشّرح، فالشّاعر بعد أن يستقبل الصّحراء بتلك النّاقة الّتي أجهد كلّ قدراته وفنّه في وصفها يعود مرّة أخرى إلى صاحبته تلك الّتي وقف عندها في أوّل قصيدة متذكّرا لها فيتغنّى بنفسه وعزّتها.."[3] في البيتين 53، 54، "ثمّ يتحوّل عنها عارضا فتوته فيصوّر نفسه لاهيا عابثا، متردّدا على الحانات.. مقامرا لا ليفيد ويستكثر الرّبح ليغني السّائل، وليطعم الجائع، ويعطي المحروم، خصال هي للفتى الجاهلي مصدر فخر عظيم، وهي للبيد أساس تمجّد ومباهاة،"[4] أي في الأبيات 55 إلى 60.

أمّا في بقية الأبيات 61- 67 إلى آخر المعلّقة ففيها "يتحوّل الفتى إلى الحرب بعد أن أبرز فتوته في الخمر واللّهو والقمار، وهو للحرب رجلها وفارسها.. فإذا حلّ موقف الخصومة والمفاخرة بيّن دوره فيها وقدرته عليها وموقفه منها.. وماذا يبقى للفتى بعد ذلك ليفتخر إلّا الكرم والضّيافة، وعلاقة الجوار، لذلك يقف عند هذا الموضوع وقفة قصيرة."[5]

وفي الأخير يصل حنفي إلى تبرير حكم الجمود الّذي أطلقه فيقول: "لذلك لم نبالغ إذا أطلقنا اصطلاح الجمود على آخر مرحلة في الشّعر الجاهلي، وهو جمود لم يخل بفنية الشّعر الجاهلي أو بصنعته، وإنّما وصل به إلى أرقى مستوياته.."[6] غير أنّه يبدو من تحليله هذا الّذي

[1]- ينظر: السّيد حنفي حسنين، المرجع السّابق، ص 251.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 251، 252.
[3]- ينظر: المرجع نفسه ص 254.
[4]- المرجع نفسه، ص 254.
[5]- المرجع نفسه، ص 255.
[6]- المرجع نفسه، ص 256.

لا يكاد يخرج عن تلك الشّروح الّتي كانت حول المعلّقات عامة ومعلّقة لبيد خاصة، ثمّ ذكر الموضوعات مفكّكة هكذا والمقاطع الّتي تمثّلها لا لشيء إلّا ليظهر خلوّ المعلّقة من وحدة البناء أو الوحدة العضوية "القراءة السّطحية للنّص الشّعري ليست هي القراءة الصّحيحة، كما أنّ نثر أبيات القصيدة ليست عملية نقدية بقدر ما هي جهد آلي تتحوّل فيه جماليات الشّعر إلى شذرات نثرية تشوّه النّص وتلغي ألقه."[1]

ولأنّ حنفي أساسا انطلق منذ البداية بحكم مفاده قيام القصيدة الجاهلية ككلّ بما فيها المعلّقات على نظام المقطوعات، ممّا ينفي التحامها العضوي، يقول ويقرّر: "أنّ التّخلخل الواضح في بنائها (القصيدة الجاهلية)، وفقدانها للوحدة العضوية.. يرجعان في حقيقة الأمر إلى أنّ الشّاعر العربي لم يكن يهتم بهذا البناء العضوي، إذ كان يبني قصيدته وأحاسيسه مع الشّكل القديم، وهو قالب المقطوعة، ولم يكن يجد غضاضة في ذلك، فهو تقليد سار عليه."[2]

ثمّ إنّ "القراءة العميقة للنّص هي الّتي تسعى إلى إعادة خلقه وتشكيله.. القراءة الجادة تقتضي امتلاك مفاتيح للدّخول إلى عالم النّص، وإنّ الّذي لا يمتلك المفاتيح يظل عند العتبة،"[3] وحنفي ما امتلكه من المفاتيح الّتي أشار إليها قبل ولوج النّص، لم يستعملها في فتح النّص.

وهكذا ختم دراسته لهذه المعلّقة وليس لها بما يمتّ للمقاربة الأسلوبية بصلة، وإن كان حنفي فقد وقف قبل تحليل موضوعاتها -وفق مقاطع الأبيات- على اللّغة والكتابة، والمقطع والقصيدة غير أنّه لم يعكس تلك الانطلاقة على المعلّقة غير أنّها تمثّل مرحلة الجمود، ثمّ حتّى هذا المصطلح الأخير قد يومئ إلى ما قد يجمّد القراءة لهذه المعلّقة وإن كان يقصد منه شيئا آخر، فالأجدر عليه أن يسمّيها مرحلة الكمال أو النّضج أو الاستواء .. لا الجمود، ثمّ وإن كان قد وقف على لغة الشّعر الجاهلي وقفة مغايرة لما أشار إليه طه حسين، إلّا أنّ طرحه يبدو فيه شيء من النّقد التّاريخي الّذي كان قد عابه في بداية دراسته هذه.

---

[1]- موسى ربابعة، قراءة النّص الشّعري الجاهلي، ص 12.
[2]- السّيد حنفي حسنين، المرجع السّابق، ص 28.
[3]- ينظر: موسى ربابعة، قراءة النّص الشّعري الجاهلي، ص 12.

ومع ما تزخر به هذه المعلّقة من مختلف الخصائص والظّواهر الأسلوبية فما بحثه فيها هو فقط الوحدة الموضوعية (وحدة البيت)، فهذه "المعلّقة حظيت بقراءات كثيرة ومتعدّدة المنابع والاتّجاهات والرّؤى، وهذا يعني أنّها قصيدة تمثّل نموذج النّص المفتوح لتعدّد القراءات.. وكلّما كثرت أسرار النّص وتنامت أسئلته كان نصّا قابلا لقراءات جديدة،"[1] ثمّ إنّ معلّقة لبيد نصّ يفيض بالأسئلة وتتزاحم فيه الأسرار وتتكثّف في أعماقه دلالات وإيحاءات تبتعد عن التّقريرية والمباشرة الّتي طرح بها حنفي المعلّقة، "فلغة النّص وتحوّلاتها تشكّل محورا من المحاور الأساسية في القراءات.. بناء الأسلوب هو محرّك الإثارة والتّفاعل والإقبال على النّص، لا العزوف عنه والانشغال بالهامشيات وترك الأصول."[2]

وحنفي حسنين كان من بين الدّارسين الّذين حاولوا "إيجاد مبرّرات لفقدان الوحدة العضوية في الشّعر الجاهلي،"[3] أمّا في ذكره للمقطوعات ذلك لأنّه كان يؤسّس لافتراضه الّذي يرى فيه أنّ "القصيدة العربية لم تخرج عن كونها مجموعة من المقطوعات، متلاحمة تلاحما غير عضويّ، فالشّاعر ينتقل انتقالات فجائية من مقطوعة تعبّر موضوع إلى مقطوعة تعبّر عن موضوع آخر، دون ربط أو تداخل، اللّهم إلّا تلك التّعبيرات الّتي عرفت في الشّعر الجاهلي (مثل دع ذا)، بل إنّ الشّاعر المحترف عندما أحسّ بينه وبين نفسه هذا التّخلخل، اتّخذ وصف الرّحلة إلى الممدوح ومشتقاتها للرّبط بين المقدّمة الطّللية أو الغزلية، وبين المدح. وعلى الرّغم من ذلك، فإنّنا نشعر أنّها محاولة متكلّفة للرّبط، اضطر إليها ليدعّم بها بناء قصيدته."[4]

ولكن تحليل حنفي يبدو سطحيا جدّا لأنّ حتّى ما أكّده أحد أولئك النّقاد الانطباعيين الّذين لم يولوا الأهمية للشّعر الجاهلي أغفله بل أكّد غيابه هو في هذه المعلّقة، ونقصد بذلك طه حسين، الّذي لاحظ تميّزها عن باقي نصوص المعلّقات خاصّة، ونصوص الشّعر الجاهلي عامّة، وربّما كان ذلك سببا أصيلا في "اختياره لها ليدرسها ويدّعي الوحدة فيها."[5]

[1]- موسى ربابعة، المرجع السّابق، ص 11.
[2]- المرجع نفسه، ص 11.
[3]- إبراهيم أحمد ملحم، شعرنا القديم والنّقد الأجنبي، ص 53.
[4]- المرجع نفسه، ص 54.
[5]- طه حسين، حديث الأربعاء، ص 28، 40.

وحتّى تلك الشّروح الّتي كانت حول المعلّقات وقف فيها بعض الشّراح على الخصائص الأسلوبية مثل: غير أنّ الشّروح الّتي اجتهد القدماء أو المحدثون في تبسيط فهم المادة الشعرية القديمة عامّة والمعلّقات خاصة اعتمدت في الكثير من الدّراسات والمقاربات النّقدية الحديثة والمعاصرة، ثمّ نجد في البعض منها ما له طابع الدّراسة اللّسانية في شرح المعلّقات مثلا عند الزّوزني "ففي هذه الدّراسة اعتمد على المستوى النّحوي، والمستوى اللّغوي، والمستوى البلاغي، بالشّرح بالمماثلة وبالقرآن، وتضمّن هذا الشّرح الدّلالات الاجتماعية والتّاريخية والنّفسية، كما أنّها وبصورة غير مباشرة تناولت مختلف الظّواهر كالتّناص، ظاهرة الالتفات، ففيها ما إن مفاتحه لتنوء بالعصبة أولي العلم والمعرفة في ساحة العربية الفسيحة الأرجاء، والعميقة الأحشاء، والفصيحة اللّغة،"[1] فكيف يكون لحنفي أن لا يرى ولا يدرك ذلك.

ومعلّقة لبيد تحديدا تحوي الكثير من الظّواهر الأسلوبية مقارنة بمعلّقات أخرى، وهذا ما أشار إليه الكثير من الباحثين، ووقفنا على البعض منهم في الفصل السّابق، إذ نجد أنّ سليمان العطّار في محاولة منه لإعطاء شرح جديد للمعلّقات السّبع، يردف مبحثا خاصا ومختلفا عن البقية إلى معلّقة لبيد بمبحث ظواهر أسلوبية، ممّا يعني أنّها متميّزة بذلك، وهذا ما لم يشر إليه حنفي، إذ "إنّ القصيدة تشكّل وحدة دالة ينطلق مدلولها في وحدته من تشكيل فنيّ يعتمد على مجموعة من المفاصل العضوية اللّفظية الّتي تخلق تفاعلا مستمرّا بين أجزاء القصيدة وتشدّ أوّلها نحو آخرها كما تدفع بآخرها يذوب في أوّلها. إنّنا أمام مفاصل تقوم على العناصر البنائية (البواني)."[2]

والبواني حركة بالغة التّعقيد متعدّدة الاتّجاهات، وهذه البواني تقوم على مفاصل عضوية لتحريك بقية البواني، بحركة على شكل فواصل موسيقية بين كلّ فاصل وآخر بانية لغوية دالة تعمل كمفصل عضويّ يحرّك باقي البواني ويذيبها في بعضها ويدفع بالتّجانس والوحدة إلى كلّ الفواصل الموسيقية. ومن الرّوابط المفصلية الّتي تربط أجزاء القصيدة الخمس: مثلا ج1: نذكر لفظة الدّيار ف1، وقفت أسألها ف2، شاقتك ظعن الحيّ حين تحمّلوا ف3، بل ما تذكر من

[3]- ينظر: مبيريك يماني، مقاربة لسانية في شرح الزّوزني للمعلّقات، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعبّاس، 2014م، 2015م، ص 121 وما بعدها.

[2]- سليمان العطّار، المعلّقات السّبع، شرح معاصر، ط1: 2002م، الدّار الثّقافية للنّشر، القاهرة، ص 131.

نوار وقد نأت ف4، ف5 الّتي تثرى فيه الموسيقى في بطليح يعني أسفار، إلى آخر بيت حين قال: هم العشيرة، ويقصد نوار، لأنّ "القصيدة كلّها تنصبّ في لفظة (أنت)، وتتحوّل كلّها إلى مناجاة إلى نوار الّتي لم تكن تدري بحقيقة حبيبها،"[1]

وليس هذا فحسب فالمعلّقة تحوي ظواهر أسلوبية مميّزة أخرى، تعزّز الظّاهرة السّابقة الّتي أشار إليها سليمان العطّار، منها التّضمين البلاغي، وهو "أن يكتمل البيت لفظا ومعنى بالبيت الّذي يليه، وانتشار التّضمين في القصيدة يؤكّد الظّاهرة السّابقة، ويضيف مفاصل عضوية داخل بواني القصيدة ومن أمثلة التّضمين (21، 22، 28، 53، 54، 65، 66..)"[2]

إضافة إلى ظواهر أسلوبية نحوية أخرى، وشيوع الثّنائيات تتكامل وتتناقض، وتتنوّع وتدعّم الدلالة، والظّاهرة الصّوتية في البناء الصّوتي للمثنّى دون أيّ تثنية في لفظة الأيهقان، وبناء المثنّى ذي الدّلالة الفردية مثل الجبلين، ويقصد الجبل الواحد... فأين بحث حنفي في المعلّقة من هذه الظّواهر الّتي خفيت عنه.

مثلما فعل حنفي حسنين فالوحدة الموضوعية أو وحدة البيت نظرة فنّدتها البنيوية وكثير من المناهج النّقدية، والأسلوبية كما رأينا مع موسى ربابعة وسنجد ذلك أيضا عند بغداد.

وقد ظهر مجهود آخر لقراءة المعلّقات العشر وفق المقاربة الأسلوبية لا يقلّ شأنا عمّا قدّمه موسى ربابعة، بل قد يضاهيه، ويبدو أكثر التزاما ببعض الإجراءات الأسلوبية ممّا عند حنفي حسنين، حتّى أنّه لا يشير إلى دراستيهما الأسلوبية على أنّها من الجهود السّابقة، لا لأنّه اتّبع تقريبا كلّ الإجراءات الأسلوبية، بل حتّى أنّ دراسته كانت معمّقة وواسعة، فقد شملت المعلّقات العشر بجميع خصائصها الأسلوبية، وربّما هو عمل عجز عنه كمال أبو ديب لمّا أشار إلى ذلك في كتابه الرّؤى المقنّعة (ينظر الفصل الأوّل)، وكانت قراءة وفق منهج واضح ونتائج جديدة تضاف وتعزّز بعض نتائج المقاربة البنيوية في الفصل الأوّل. وبما أنّ الأسلوبية لها صلة كبيرة بالبلاغة العربية القديمة، فلم يغفل عن ذلك ويشير إلى أصالة التّراث، وهي

[1]- ينظر: سليمان العطّار، المرجع السّابق، ص 135.
[2]- المرجع نفسه، ص 136.

دراسة بغداد برداديِ المتميّزة من حيث الخطوات والإجراءات والنّتائج، وحتّى في تناولها لعشر معلّقات:

3- بغداد برداديِ ومقاربته الأسلوبية للمعلّقات العشر:

يحدّد بغداد برداديِ في البداية هدفه من البحث قائلا: "نسعى من وراء هذا البحث إلى تحقيق ثلاثة أهداف: نظام اللّغة، وصف جمالية تلك الأصول الثّابتة والمنزاحة الّتي تأخذ سمة الأسلوبية الانزياحية، إعمال المنهج الأسلوبي التّطبيقي في وصف بنى نظم لغة المعلّقات لإدراك جمالياتها الإيقاعية أو التّناسبية أو التّركيبية على مستوى الصّوت واللّفظة والجملة، ويترتّب على هذه المستويات جمالية المبنى أو المعنى أو هما معا."[1]

فالأسلوبية الحديثة تقوم بتحليل النص عبر ثلاثة عناصر، هي: "العنصر اللغوي: ويعالج نصوصاً قامت اللغة بوضع رموزها، العنصر النّفعي: ويؤدي إلى أن ندخل في حسابنا مقولات غير لغوية مثل: المؤلف، والقارئ، والموقف التّاريخي، وهدف الرّسالة، وغيرها، العنصر الجمالي الأدبي: وتكشف عن تأثير النّص في القارئ والتّفسير والتّقويم الأدبي له."[2]

ويبدو أنّه اعتمد الأسلوبية الإحصائية الّتي أثبت البحث أنّ "المنهج الأسلوبي الإحصائي يساهم مساهمة كبيرة في كشف الكثير من الخصائص الأسلوبية، إذ أنّ الضّبط العددي للظّاهرة الأسلوبية يكشف هيمنتها إذا ظهرت على غيرها من الصّيغ على مستوى الأصوات أو الكلمات أو التّراكيب،"[3] فهيمنة ظاهرة في مستوى من المستويات اللّسانية في منظومة المعلّقات يوحي بمعيارية جمالية لدى المعلّقاتي، وإنّ نسبة الإحصائية للظّاهرة اللّغوية تشير إشارة صريحة لانزياحها، وقد يكون في ذلك خرق لسنة من سنن الكتابة في النّص المعلّقاتي، وتلك أيضا جمالية، فالنّص المعلّقاتي كان بين مدّ وجزر في وفرة الخاصية الأسلوبية أو ندرتها.

---

[1]- بغداد برداديِ، الأسس الجمالية للشّعر الجاهلي، المعلّقات أنموذجا –مقاربة أسلوبية، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2012م، المقدّمة.

[2]- آفرين زارع، العلاقة بين البلاغة والأسلوبية، ص 222.

[3]- بغداد برداديِ، الأسس الجمالية للشّعر الجاهلي، ص 501.

وبهذا أقام البحث الحجّة على نجاعة المنهج الأسلوبي البنيوي لدى ميخائيل ريفاتير في تأصيل الوظيفة الأسلوبية، والّتي سمّاها رومان جاكبسون بالوظيفة الجمالية –ولا مشاحاة في الاصطلاح- فتلك المهمّة العليا في اعتقادهما، وتلك ميزة تحسب للأسلوبية الّتي كثر خصومها.

كما أشار الباحث من خلال كتب جورج مولينيه لمستقبلية المنهج الأسلوبي في استثماره لحقول السّيميائية وجمالية التّلقي.

أ- دعائم القراءة الأسلوبية للمعلّقات:

ويعتمد بغداد في مقاربته الأسلوبية للمعلّقات العشر على "دعامتين"[1]:

أ-1- الدّعامة الأولى: أصولها المنهج العلمي القائم على مبدأ ملاحظة الظّاهرة اللّغوية في النّص ومحاولة تفسيرها أسلوبيا.. ولا يعدم هذا البحث مبدأ الفرضية الّتي يقتضيها المنهج الإحصائي من خلال ضبطه لخاصية تكرار الظّاهرة اللّغوية وتواترها بشكل ملحوظ، من خلال ورودها بصورة استثنائية ضمن الأنساق الشّعرية، لينتهي البحث إلى تقرير أس جمالية الظّاهرة اللّغوية والشّعرية في مدوّنة المعلّقات.

أ-2- الدّعامة الثّانية: أركانها اربعة بوصفها مادة البحث، وهي:

- اللّغة: فهي ذاك المتن المؤلّف من عناصر مشكّلة لمستويات البنى اللّسانية في وضعها الثّابت الّذي شاع في الاستعمال وتواتر لم يمل عنه المنشؤون ولا خطّأه الدّارسون ولم يداخله تغيير ولا تحريف منذ استعمالاته الأولى، فوفرة التّأويلات في الشّعر لا تنفكّ عن طبيعة لغته المفعمة بالإشارات المجازية... هذه اللّغة الشّعرية الّتي تومئ وتلوّح، وتستند إلى ما يسمّيه الأسلوبيون الانحرافات الموضعية والمعجمية والدّلالية والنّحوية والتّركيبية والاستبدالية.

باعتبار أنّ هناك اختلاف بين لغة الشّعر ولغة النثر، والشّعر عند بعض النّقاد المعاصرين "ليس عرضا للأفكار، ولا هو تسجيلا لها، لكنّه عرض جميل، وتسجيل له وسائله

---

[1]- بغداد بردادي، المرجع السّابق، المقدمة.

الخاصّة. فخصوصية اللّغة مقوّم أساس من مقوّماته، إذ لولا ذلك لانهارت الحواجز بين لغة الفن ولغة الحياة... وسلامة اللّغة من شروط جمالية القصيدة."[1]

- الشّعر: هو فنّ من جملة الفنون الجميلة ينطلق من مضمون فكري ظاهر في صريح العبارة، وإنّه ليتهيّأ للمنشئ أن يؤلّف من مواد اللّغة كلاما هادفا، ذلك أنّ اللّغة هي الّتي تجلّي المعنى في ذهن المبدع والمتلقي، بل يمكن أن نقول اللّغة نفسها في معناها الجوهري شعر.

- الأسلوب: فهو ذاك الجانب من جوانب اللّغة الّذي خرج على المعيار أو اخترق نظما من نظم الصّناعة الشّعرية، أو كما يسمّيه البعض بالأسلوب التّعبيري المخالف للتّقريري المباشر، بحيث يفرّق النّقد الحديث بينهما على أنّ "الشّاعر يقدّم في الأوّل تجربته تاركا للآخرين استشفاف ما فيها من أفكار وأهداف، وما يختلج في نفس صاحبها من عواطف وأحاسيس وانفعالات... وهذا هو الأسلوب المفضّل في النّقد الحديث."[2]

- الجمال: الّذي يحقّقه العنصر اللّغوي أو الأس الجمالي الكامن في مستويات اللّغة الّذي يماثل سمة من سمات الموضوع أو يقتضي مناسبة الحس الشّعوري في النّص الشّعري.

ب- موقف بغداد برادي من الدّراسات السّياقية:

ففي طغيان السّياق على النّسق وقلة الدّراسات الأسلوبية، يقول بغداد: "إنّ النّاظر في الدّراسات النّقدية والأبحاث الأكاديمية لمتن المعلّقات السّبع أو العشر سيجد طغيان المناهج السّياقية، وقليلا ما نجد دراسة نقدية نسقية، والأسلوبية منها تكاد تكون منعدمة في مجال الدّرس النّقدي الحديث والمعاصر. ولم أجد –في حدود اطّلاعي- من تناول المعلّقات بالمنهج الأسلوبي إلّا تلميحا لبعض الخصائص الأسلوبية، وأمّا البحث في الأسس الجمالية للمعلّقات بالمنهج الأسلوبي بوصفه عملا مستقلّا متكاملا من حيث التّناوّل العام للمعلّقات فلم أعثر عليه."[3]

---

[1]- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النّقد العربي القديم (في ضوء النّقد الحديث)، ص 143، 147.

[2]- المرجع نفسه، ص 156.

[3]- بغداد برادي، الأسس الجمالية للشّعر الجاهلي، المعلّقات أنموذجا، مقاربة أسلوبية، ص المقدّمة.

وبعد إعطاء قسم من الدّراسة حول المعلّقات النّظري قسّم دراسته الأسلوبية للمعلّقات العشر إلى أبواب، بحيث جعل لكلّ خاصية أسلوبية جمالية بابا، فكان الباب الأوّل: الأسس الجمالية للإيقاع، والباب الثّاني: الأسس الجمالية للكلمة بأنواعها من اسم وفعل وحرف، وجعل الباب الثّالث للأسس الجمالية للتّركيب فكان حول الجمل الفعلية والاسمية وضمّ إليها الأسلوبين الخبري والإنشائي، وجمالية الانزياح، والباب الرّابع: حول جمالية الصّورة الشّعرية في المعلّقات، وتمثّلت في التّشبيه، الاستعارة، الكناية، جمالية المكان....

ولأنّ النّص تحكمه مجموعة من المستويات تتدرّج من الصّوت فالمفردة فالتّركيب، "الصّوت لن يؤدّي دوره المنوط به إلّا ضمن سياق تركيبي، على الرّغم من أنّ لكلّ كلمة مفردة صوتا فعليا يساهم في تحديد دلالتها، فإنّ الكلمة إذا ما ركبت مع كلمات أخرى أنتجت مجموعة من الأصوات توجّه معنى النّص، ضمن السّياق في نظام تركيبي وترتيبي للجمل،"[1] ولا تعني كلمة سياق الّتي وردت في هذا القول السّياق الخارجي عن النّص، وإنّما يقصد بها سياق تركيب ونظم الكلمات مع بعضها البعض على المستوى أو المحور الأفقي.

ج- المستويات اللّغوية والظّواهر الأسلوبية في المعلّقات العشر:

وتظهر الثّمرة اليانعة لهذا العمل الّذي حاوله بغداد بردادي في "النّتائج المتوصّل إليها"[2]، الّتي تبدو مغايرة تماما إلى ما أشار إليه السّيّد حنفي حسنين، وتبدو أكثر استفاضة وتوسّعا ودقّة ومنهجية ممّا قدّمه موسى، وهي كما يلي:

- المستوى الصّوتي:

ضمن هذا الملمح يغدو المستوى الصّوتي معيار أساسيا تتحدّد وفقه الدّقّة العلمية للدّراسة اللّغوية، ولمّا كان الصّوت هو المظهر الأوّل لتشكيل الأحداث اللّغوية فقد كان من الطّبيعي أن يكون عنصرا أساسيا لتكوين حلقات النّص الشّعري، متوازيا مع عنصر المعنى، وعلى هذا الأساس احتلّت الدّراسة الصّوتية "مكانا مرموقا في المقاربات الشّعرية،"[3] وهذا ما

[1]- محمد تحريشي، أدوات النّص، ط: 2000م، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ص 26.
[2]- ينظر: بغداد بردادي، الأسس الجمالية للشّعر الجاهلي، المعلّقات أنموذجا، مقاربة أسلوبية، ص 499، 502.
[3]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، ط2: 1986م، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ص 32.

رأيناه عند موسى ربابعة، الّذي أعطى لمباحث الأسلوبية حقّها من التّقديم، وهو ما نجده أيضا في دراسة بغداد بردادي، إذ: -"التّأسيس الجمالي للمعلّقة قام على مقاييس عربية أصيلة، وقد أثبت البحث ذلك من خلال النّظر في الأصوات المؤلّفة لكلمات أبيات المعلّقات العشر مهموسها ومجهورها، وقد أضاف بغداد ملحقا يضمّ جدول فيه خانة لأبيات المعلّقات، وخانة لرقم البيت، وخانة لعدد الحروف المهموسة والجهورة لكلّ بيت من المعلّقة، فمثلا البيت الأوّل من معلّقة امرئ القيس قفا.. عدد الحروف المجهورة فيه 28 حرفا، وعدد الحروف المهموسة 10 أحرف.

كما جاء الصّوت اللّغوي العربي في المعلّقات حاملا لدلالة الإيحاء، ولم يكتف بحمل المعنى التّواصلي كما تفيد لغة النّثر، لا بل صاحب الصّوت والإيقاع الشّعري، فدلّ الإيحاء على الدّلالة الّتي يتقصّد النّص المعلّقاتي، فطبيعة الأصوات في اللّغة العربية تحمل مثل هذه الدّلالات في جرسها المجهور أو المهموس أو الرّخو أو المائع المتوسّط،"[1] ذلك لأنّ للتّركيب الصّوتيّ دور فعّال في توضيح السّمات اللّغوية من جهة، وتبيين الدّلالة من جهة أخرى، حتّى أنّ بعض الدّراسات قرنت الصّوت البشري بهويّة صاحبه، واعتبرته علامة مميّزة فيه، "فهو ميزان حسّاس يسجّل حالات الإنسان النّفسية صعودا وهبوطا، ويقيس بصحّته ومرضه بدقّة لا مثيل لها، ومهما حاول الإنسان إبعاد الصّوت، ومهما بذل من جهد في سبيل ذلك، فإنّ الصّوت يظلّ مميّزا من غيره."[2]

- المستوى الإيقاعي:

تناسب الإيقاع الخارجي (الوزن) مع العواطف الّتي تشكّلها موضوعات المعلّقات "كالشّعور بالأسى والحزن لدى الشّعراء في وقوفهم على الطّلل، أو الشّعور بالاغتراب في غياب الأهل عن الدّيار وهذه العلاقة المطّردة بين الإيقاع والعواطف من القضايا الّتي اشتغلت عليها الأسلوبية التّعبيرية لدى شارل بالي أو الأسلوبية الصّوتية عند جاكبسون."[3]

---

[1]- بغداد بردادي، الأسس الجمالية للشّعر الجاهلي، ص 499.
[2]- رقية جرموني، سبل التّقريب بين مناهج الحداثة ومناهج التّأصيل التّراثية، مجلّة مطارحات، ع2/ 3/ 2010م، المركز الجامعي، غليزان ، ص 165.
[3]- بغداد بردادي، الأسس الجمالية للشّعر الجاهلي، ص 499، 500.

وهذا ما أشار إليه الكثير "ولعلّ من الأقرب إلى الصّواب، إن لم يكن الصّواب نفسه، أن نربط بين العاطفة والوزن وهو مذهب عدد من النّقاد الأجانب، يرى هازلت أنّ ثمّة علاقة قريبة بين الموسيقى والعاطفة العميقة الجذور في الشّعر، ويرى ريتشارد (Richard) استحالة فصل الإيقاع أو الوزن عن التّأثيرات العاطفية. ويرى دي لاكرو (Du L'Accroc) أنّ الشّعر لا يكون شعرا إلّا بالنّسج والتّأليف بين الفكرة والعاطفة والصّور والموسيقى اللّفظية وتنسيق القالب الشّعري."[1] وحتّى الدّارسين العرب المعاصرين كان لهم نفس الرّأي من بينهم إبراهيم أنيس إذ يقول: "نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرّر أنّ الشّاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصبّ في من أشجانه ما ينفّس عن حزنه وجزعه..."[2]

كما أنّه نجد هيمنة الأوزان الشّعرية الطّويلة كالطّويل والبسيط والوافر على الأوزان القصيرة، ما يدلّ على "انتقائية الشّعر المعلّقاتي للوزن الطّويل المناسب أسلوبيا للعواطف ذات الطّبع العنيف، والوقع الحاد"[3] كما في معلّقة القيس أو معلّقة زهير.

- الصّور الشّعرية:

أثبت بحث بغداد بردادي أنّ أكثر الصّور رواجا في الشّعر المعلّقاتي هي تلك الصّور القائمة على أسلوب المماثلة الظّاهرية أو الباطنية، إلّا أنّ الملاحظ في طبيعة بعض الدّوال (المشبّه به) يأخذ مفهوم الدّال الاعتباطي الّذي تتنوّع، ولنا في صورة اللّيل أبلغ مثال في ذلك، وهذا ما يجعلنا نستنتج أنّ غاية النّص المعلّقاتي تسعى لتحقيق المعنى الجمالي أو جمالية الصّورة من خلال أسلبة الشّاعر الجاهلي لدال الاعتباطي لإدراك معنى أنسب جماليا في الصّورة الشّعرية فضلا عن المعنى الدّلالي. ويرى خلدون الشمعة أنّ "الأسلوب هو الذي يمنح الفكر بعضا من شعريته أو شكله البنياني والتعبيري. ويرتبط الأسلوب بالإيقاع والصورة."[4]

كما تبيّن من خلال البحث أنّ الصّور الشّعرية بأشكالها –جزئية وكلية ورمزية- تمثّل أسّا من أسس جمالية النّص المعلّقاتي لما تنتج من إثارة خيالية في عملية تمثّل المتلقّي للمشهد

---

[1]- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النّقد العربي القديم (في ضوء النّقد الحديث)، ص 166، 167.
[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ط3: 1965م، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ص 177.
[3]- بغداد بردادي، الأسس الجمالية للشّعر الجاهلين ص 500.
[4]- خلدون الشّمعة، النّقد والحرية، ط: 1977م، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص 56.

الشّعري عن طريق إيحائية الصّورة الشّعرية المستوحاة من طبيعة التّركيب البلاغي للصّورة سواء في المعنى أو ظلاله.

- المستوى الصّرفي:

شكّل الاسم المشتق في المعلّقات خاصية أسلوبية تضمّنت أشكالا جمالية متعدّدة، من حيث تكثيف دلالات المعاني في توظيف الشّاعر لصيغ المشتق كاسم الفاعل واسم المفعول، ما يوحي بصحّة أصول أسلوبية رومان جاكبسون الوظيفية، والقائمة على مبدأي الاختيار والتّأليف، أو كما يحلو للبعض تسميتها بمعادلة (الانتقاء والتّأليف) في رصد قوالب الكلمات المناسبة لدلالتها، فتوظّف وفق المحور العمودي، ليأتي بعد ذلك ضرورة مناسبتها للمحور الأفقي النّحوي، ممّا أحدث موسيقى داخلية ذلك أنّ الموسيقى الخارجية في العروض والقافية غير كافية فهناك أيضا الموسيقى الدّاخلية وذلك ب: "اختيار الكلمات وترتيبها، والمواءمة بين الكلمات والمعاني الّتي تدلّ عليها.. فالكلمة واختيارها من مثل قوّتها وإيحائها وإيقاعها،"[1] وبهذه الموسيقى الدّاخلية يتفاضل الشّعراء أيضا في تلاؤم الحروف والحركات.

أمّا عن الزّمن فقد يكاد يكون اشتغال المعلّقاتي بالحديث عن الماضي يعادل اهتمامه بالحديث الآن، إذ قارب الحدث المضارع في النّسبة المئوية الحدث الماضوي في نصوص المعلّقات، وكأنّي بالمعلّقاتي يعيش بين زمنين ماضيه وحاضره، وأمّا مستقبله فكأنّه زمن لا يعنيه، بحيث أنّ هذا الزّمن لم يحقّق إلّا 02,82 بالمائة.

- المستوى التّركيبي:

يمثّل نطاق الجملة في نصوص المعلّقات كيانا أسلوبيا تشكّل عناصره النّظام الأسلوبي القائم على هيمنة جنس تركيبي من الجمل تارة، وانزياح آخر غير مهيمن تارة أخرى، هذا ما يشكّل ظاهرة الخرق للسّنن في بنى الجمل الشّعرية، ويبدو أنّ هذا التّنويع في بنية الجملة كالحالية وقد اخترقها الحال المفرد حصل لمقاصد جمالية دلالية وإيقاعية.

[1]- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النّقد العربي القديم (في ضوء النّقد الحديث)، ص 194.

وقد تجلّى لنا من خلال ما وصل إليه بغداد في التّحليل الأسلوبي لمدوّنة المعلّقات أنّ بعض أساليبها (الخبرية والإنشائية) تنزاح عمّا وضعت له في أصل الأعراف الكلامية البلاغية ما يورث انحرافا على مستوى معنى الأسلوب أو دلالته، وفي تلك الانزياحات ما ينتج دلالات جديدة ضمنية كما ظهر لنا في معلّقة طرفة بن العبد.

كما كشف البحث له أنّ توظيف المعلّقات لحروف المعاني والأدوات على طرق أنواع الانزياح الّتي أخذ بها شعراء المعلّقات في سبيل تحقيق جمالية الانزياح على مستوى المعنى أو التّركيب، وهذه الخاصية الأسلوبية في المستوى التّركيبي كادت أن تكون عامة شاملة في جميع المعلّقات العشر، وقد تجلّت هذه الخاصية الأسلوبية تحديدا في توظيف الشّاعر لأدوات الشّرط في الجملة الشّرطية خبرية كانت أو إنشائية، ولغنى العربية في هذا الجانب، فقد وجد الشّاعر المعلّقاتي بساتين يانعة وقطوفها دانية من الدّلالات والمعاني، وما كان منه إلّا أن يمدّ يده لتكون في متناوله، فحلت النّصوص للمتلقّي واستعذبت معانيها فطرب لدلالتها.

ومع ما قدّمه بغداد بردادي في هذه الدّراسة، الّتي لم نقف إلّا على نتائجها، فقد ينتهي البحث عنده إلى أهمّ نتيجة، وهي أنّ "جمالية النّص الشّعري الجاهلي عموما، والمعلّقاتي تحديدا يتضمّن الكثير من أسس الجمال على مستوى الإيقاع أو التّناسب اللّفظي أو تناسق الدّلالة والتّركيب، وفي هذا من المتعة الكثير، وكثيرا ما لا نجد هذا في أجناس أدبية أخرى تنتسب لأعصر أدبية متأخّرة، والأهمّ في الأمر ليس هذا، بل الأهمّ هو وقوع الجمال الشّعري في شبكة العلاقات الواقعة بين مستويات النّص المعلّقاتي، وهذا لبّ الموضوع في بحثنا الّذي قد يحيلنا على موضوع بحث آخر، وهو المبثوث في هذا الطّرح: كيف تتحقّق الجمالية النّصية في الإبداع الشّعريّ الخالد؟"[1] وينهي بحثه هذا بتركه مفتوحا، وذلك هو ما يتميّز به النّقد المعاصر.

وتبدو المقاربة الأسلوبية للمعلّقات هذه أنّ بغداد بردادي لا يهدف بها إلى تتبّع الخصائص الأسلوبية وحسب، بل هي على ما لكلّ معلّقة منها خصائصها إلّا أنّ بغداد نظر إليها كوحدة مجموعة تضمّ عشر قصائد مطوّلة، ولعلّ هذا ما يعزّز تميّز هذه القصائد أكثر.

---

[1]- بغداد بردادي، الأسس الجمالية للشّعر الجاهلي، ص 502.

فهو ببحثه هذا يتناول موضوع الأسس الجمالية أي القواعد الفنّية والأصول اللّغوية الّتي تؤلّف جمالية النّص المعلّقاتي، وقد رأى البحث أنّ "أنسب منهج قادر على إدراك هذه الأسس في المعلّقات الجاهلية –بوصفها أنموذجا للشّعر الجاهلي- هو المنهج الأسلوبي لما حوى من آليات إجرائية تمكّن التّحليل من الوقوف على جملة الأصول المشكّلة لجماليات المعلّقات. لقد سعى البحث من خلال الوقوف على مستويات النّص المعلّقاتي –الصّوتية والصّرفية والتّركيبية فالدّلالية- إلى مقاربة الخاصية الأسلوبية الواردة في تلك النّصوص الخوالد لإدراك ما يجعلها تحتوي على سمات الخلود أو العناصر الجمالية الّتي تشكّل استمرارية الحياة في النّص المعلّقاتي... والأسس الجمالية في متن المعلّقات لا تتجاوز مجالين أساسيين، هما القدرات الإبداعية المودعة في اللّغة العربية الشّعرية منها خاصّة، ثمّ المهارات الفنّية والأسلوبية الّتي توفّرت للنّص المعلّقاتي."[1]

وإن كان الكشف عن السّمات الأسلوبية الّتي يقال إنّما تميّز عملا معيّنا، أو كاتبا معيّنا، أو موروثا أدبيا، أو عصرا معيّنا، (وهذه السّمات قد تكون صوتية، أو جملية، أو معجمية، أو بلاغية)،"[2] فإنّ مقاربة بغداد بردادي للمعلّقات العشر مقاربة أسلوبية قد كشفت عن كلّ هذه السّمات الأسلوبية لكلّ معلّقة معيّنة على حدا، وعلى كلّ شاعر من شعراء المعلّقات، ثمّ جمعت الخصائص المشتركة بين تلك النّصوص العشر المتميّزة، فكشفت بذلك مرّة أخرى عن موروث شعريّ ضخم، ميز هذا الموروث وطبع بخصائصه عصرا كاملا، وهو العصر الجاهلي، وبهذا تغدو قراءة بغداد قراءة تبدو تكاملية في الوقوف على المناحي الأسلوبية في المعلّقات العشر.

ذلك لأنّه تناول المعلّقات العشر بأكملها وهذا مجهود جبّار، وليس ببعض المعلّقات أو ببعض المقاطع منها، ثمّ إنّها وقفت على جميع عناصر الأسلوبية الثلاث من لغوي ونفعي وجمالي، في جميع الخصائص والسّمات في كلّ المستويات الصّوتي والتّركيبي والدّلالي، ممّا يشكل مرجعا مهمّا وثريا ومفيدا وواضحا حتّى لطلبة الأدب العربي في فهم الجانب التّطبيقي للمنهج الأسلوبي على الشّعر المعلّقاتي العربي..

[1]- بغداد بردادي، المرجع السّابق، ص 503.
[2]- الأسلوب والأسلوبية في ضوء النّقد الحديث، من أعمال الملتقى الأوّل في التّفكير النّقدي، ص 242.

ولقد ساهمت هذه المباحث الثلاثة في تتبع البناء الأسلوبي للظاهرة الشّعرية المعلّقاتية من خلال عرض مختلف الظّواهر الأسلوبية اللغوية ذات الأبعاد النفسية الفردية، والتعبيرية الجماعية، والأنساق الصوتية الإيقاعية، والدلالية، والتصويرية، ثم الرمزية، كما ساهم المبحث الأخير في تناول التّحليل الأسلوبي الشّامل من خلال مختلف المستويات اللّغوية المختلفة، فكان أكثر ثراء من سابقيه، خاصّة عن سيّد حنفي حسنين.

وهكذا يرتكز عمل الأسلوبي على ثلاث عناصر: "العنصر اللّغوي: إذ تعالج نصوصا قامت اللّغة بوضع شفراتها، العنصر النّفعي: الّذي يؤدّي أن ندخل في حسابنا مقولات غير لغوية مثل المؤلّف، القارئ، الموقف التّاريخي، هدف الرّسالة... العنصر الجمالي: ويكشف عن تأثير النّص على القارئ وعن التّفسير والتّقويم الأدبيين له."[1]

وأي مستوى كان عليه في المقاربة الأسلوبية تتجسد معالم الشعرية المنشودة من خلال مبدأ الشمولية والدّقة العلمية، وهي "قناعة لم يخفها بعض النقاد الغربيين أمثال تودورف، كوهين. لا جدوى من التشكيك في شرعية الأسلوبية، وانبعاثها كعلم حديث، وفعّال فيتناول النصوص الأدبية من جميع مستوياتها اللغوية، وفي سياقاتها الخارجية الذاتية، والتاريخية، والاجتماعية، والفكرية، تستمد الأسلوبية إجراءاتها، وآلياتها."[2] فإنّ طائفة واسعة من الباحثين العرب استطاعت أن تثبت جدوى المنهج في احتواء النصوص العربية بهذا نضم صوتنا إلى صوت الدكتور صلاح فضل" في محاولة ترسيم أسلوبية عربية حديثة."[3]

وفي التشكيلات الأسلوبية التصويرية والرمزية أغنى المعلّقاتيين كما سمّاهم بغداد أشعارهم مختلف وسائل التصوير التقريري، التشبيه، الكناية، الاستعارة، جمالية المكان (الطّلل خاصة)، وهي عوامل ساعدت على بروز بعض الأغراض التّصويرية الحديثة، التّغريب، الغموض التكثيف، أمّا في التشكيلات الرّمزية فقد اتّكأ المعلّقاتيون على الكناية والاستعارة التّمثيلية.

[1]- عبد السلام جغدير، البحث الأسلوبي وعلاقته بالنّقد الأدبي، من أعمال الملتقى الأوّل في التّفكير النّقدي، ص 236.
[2]- محمد الأمين شيخة، التّشكيل الأسلوبي، ص 499.
[3]- المرجع نفسه، ص 499.

ونحن لا نهدف إلى شيء غير إظهار ما يمكن أن تقف عليه هذه الدّراسة، ثمّ إخراجها أكثر لأنّ هذه من مهمّات القارئ في إضافة الإضافة كما أشار إلى ذلك الغذامي وهذا شأن النّقاد الّذين نظروا إلى المعلّقات على أنّها مجموعة شعرية متميّزة، فحاولوا طرقها على مجموعها سبعة أو عشرة، فمنهم أيضا عبد الملك مرتاض لكن وفق المقاربة الأنثروبولوجية السّيميائية كما سنرى في الفصل اللّاحق.

وحتّى في الجانب الواسع من التّطبيق يمَكن للقارئ المبتدئ الرّجوع إليه، على الأقل لفهم جوانب من الإطار النّظري للمقاربة أو المنهج، فقد تكون هذه النّصوص الشّعرية المطبَّق عليها بمثابة الأمثلة في فهم القاعدة في أي معرفة، إذ بالمثال يزول الغموض، ويتضح ويزيد الفهم.

الفصل الثّالث: المقاربة السّيميائية لشعر المعلّقات:

1- المقاربة السّيميائية للتّيمات الرّئيسية في الشّعر المعلّقاتي
2- عبد الملك مرتاض ومقاربته السّيميائية الأنثروبولوجية للسّبع معلّقات
3- السّعيد موفقي ومقاربته السّيميائية الأسلوبية للمعلّقات

المنهج السّيميائي هو واحد من المناهج النّقدية النّسقية الّتي استطاعت أن تفرض نفسها في السّاحة النّقدية الحديثة لسنوات طوال، وتكاد تجمع عدّة كتابات ومعاجم لغوية وسيميائية على أنّ هذا المنهج السّيميائي هو ذلك العلم الّذي يعنى بدراسة العلامات، وبهذا عرّفها فردناند دي سوسير، وجورج مونان (J- Monein)، وتزيفتان تودوروف (T-Todoroff)، وجوليان غريماس (J-Grimasse)، وورولان بارث (R-Barth).. ولعلّ أوفى وأدق التّعريفات للسّيميائية بأنّها: ذلك العلم العام الّذي يدرس كلّ أنساق العلامات الّتي تحقّق بدلالتها التّواصل بين النّاس، وهو متميّز عن سوابقه من المناهج النّقدية المعاصرة، خاصة المنهج البنيوي الّذي اهتمّ بمستوى التّركيب النّصي دون المستويات الأخرى، فانغلاق النّص على نفسه هي الخصيصة المميّزة للبنيوية، كالنّصية (المعجم والصّوت)، وخارج نصية (كالمقصدية والاجتماعية)، أمّا المنهج السّيميائي فهو ينفتح على مستويات الخطاب كافة: نصية وخارج نصية، والدّراسة السّيميائية لنصّ ما تختلف اختلافا جوهريا عن المناهج السّياقية، لأنّ المقاربة السّيميائية تتجلّى وتضاء من خلال البنية الدّاخلية للنّص، لا العكس الذّي نلاحظه في المناهج الخارج نصية.

واتّسع مجال السيميائيات أكثر حينما أصبحت تعنى بكلّ ما يحمل دلالة، بما في ذلك الأدب الّذي يكون أكثر تعقيدا إضافة إلى أجناس أخرى وعلوم أخرى، ومجالات خارج اللّغة والأدب، "فامبراطورية العلامات واسعة جدا، خاصّة حين نذكر أنّ الأمر يستهدف... كلّ القطاعات الممكنة... أيضا هذه الأجناس الأكثر تعقيدا مثل الصّحافة والأدب والإشهار والسّينما..."[1]

كما أنّه لا يمكن إنكار ما قد يلاحظ اليوم من أنّ أكثر الاتّجاهات النّقدية المعاصرة سيطرة على السّاحة النّقدية العربية والغير عربية هو الاتّجاه السّيميائي، الّذي أصبح في الآونة الأخيرة المنهج الأكثر تأثيرا على المنظومة الفكرية النّقدية المعاصرة. وقد تجلّى احتفال الخطاب النّقدي العربي المعاصر به عبر عدّة مستويات، كتخصيص مخابر له، وإقامة ملتقيات مختلفة عنه، والمجلّات والتّرجمة، والأبحاث النّظرية والتّطبيقية على مختلف النّصوص النثرية والشّعرية، الحديثة والقديمة.

[1]- جوزف كورتيس، سيميائية اللّغة، تر: جمال حضري، ط1: 2010م، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ص 73، 74.

فكان بذلك صنف من الدّارسين متشبّعا بالتّراث ومطّلعا على الثّقافة الغربية ومناهجها، وقد حاول أن يستثمر معارفه وثقافته الجديدة في إعادة قراءة النّصوص الشّعريّة القديمة قراءة تحرص على الثّوابت وترتحل إلى المصادر والسّياقات الّتي وردت فيها تلك النّصوص هذا من جهة، ومن جهة أخرى تنفتح وتفيد من الشّعريات الحديثة والسيميائية، والتّشريحية وغيرها، ومنحت بذلك للقراءة سلطة بدلا من سلطة النّص التي كانت سائدة من قبل، فأعادت إنتاج النّص وإحيائه من جديد، ومن بين الدّارسين الّذين توجّهوا هذا الاتجاه نجد: محمد النّاصر العجيمي في دراسته للخطاب الوصفي في الأدب العربيّ القديم حيث يعلن انفتاحه على الدّراسات الغربية ومراعاته للخصوصيّة الشّعريّة العربيّة يقول: "مستعنين في ذلك بما أفدناه من دراسات غربية كثيرة موصولة بالوصف دون أن يعني ذلك تقيّدنا بحرفية ما جاء في هذه الدّراسات."[1]

وكغيرها من المناهج النّقدية الأخرى أخذت السّيمياء تتفرّع إلى اتّجاهات مختلفة ومتعدّدة، ناتجة عن تطوّر هذا العلم، وتنوّع منابعه، ولعلّ أهمّ هذه الاتّجاهات هو اتّجاهان: سيميولوجيا دي سوسير: "الّذي درس العلامة اللّغوية ووضع خواصها الأساسية، ورأى أنّها تندرج في منظومة أكبر هي العلامات بصفة عامّة.. ويعتبر علم اللّغة جزء منه ويخضع لقوانينه،"[2] أمّا الاتّجاه الثّاني فيمثّله تشارل بيرس (Tcharle Perce) الذّي أسّس للسّيميولوجيا "بتحليله لأنواع العلامات المختلفة وتمييزه بين مستوياتها المتعدّدة... ليميّز بعد ذلك نوعا آخر من العلامة وهو الأيقونة،"[3] وسيمياء الدّلالة عند رولان بارث، لأنّ الدّلالة تدرس المعنى ومقوّماته وجميع ما يتعلّق بالإنسان، خبرته، تقاليده، شرائعه، أخلاقه، وصفاته من الوفاء، الحبّ... وأهمّ الاتّجاهات: هناك سيمياء التّواصل اللّساني والتّواصل غير لساني، سيمياء الدّلالة، سيمياء الثّقافة....

ومن هنا ظهرت عدّة دراسات تناولت بعض الموضوعات في شعر المعلّقات على أنّها علامات دالة، وبعض الدّراسات ذهب أصحابها إلى قراءة هذه المعلّقات مجموعة على أنّها

---

[1]- محمّد ناصر العجيمي، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، الشّعر الجاهلي أنموذجا، ج1، ط: جوان 2003م، مركز النّشر الجامعي، تونس، ص 20.
[2]- صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، ص 82.
[3]- المرجع نفسه، ص 82، 83.

أنساق دالة، كقراءة عبد الملك مرتاض السّيميائية الأنثروبولوجية للمعلّقات السّبع، وأيضا نجد دراسة السّعيد الموفقي الموسومة بـ: شعر المعلّقات، المزج بين الأسلوبية والسّيميائية، وهذه الدّراسات سنقف عليها من خلال المباحث الآتية، إضافة إلى مختلف الموضوعات الّتي تناولها شعراء المعلّقات بكثرة في نصوصهم المعلّقة، حيث شكلت هذه التيمات موضوعات بحث لدى الكثير من الدراسين سواء على مستوى المعلّقة الواحدة، أو على مستوى بقية المعلّقات:

1- المقاربات السّيميائية للتّيمات الرّئيسة في الشّعر المعلّقاتي:

لا تكاد تعدّ أو تحصى تلك الدّراسات الّتي وقفت على مختلف التّيمات ذات الدّلالات المتنوّعة في الشّعر الجاهلي عامّة وشعر المعلّقات خاصّة، لكن لم تكن وفق المنهج الموضوعاتي باعتباره المنهج الّذي يعنى بتتبّع مختلف الموضوعات الّتي تخصّ عمل أدبي ما أو مجموعة من الأعمال، وإنّما كان البحث في هذه التّيمات في بعض الدّراسات وفق المقاربة السّيميائية، على أنّ تلك الموضوعات علامات طبّعت كثيرا الشّعر الجاهلي، فغدت أنساقا ورموزا وعلامات دالة تحمل أبعادا دلالية متعدّدة، تشكّلت عند مختلف شعراء المعلّقات كخيط يربط بين مختلف هذه النّصوص، ومن أهمّها:

أ- النّاقة (الإبل):

كان تصوير النّاقة على مستوى النّص الشّعريّ الجاهليّ "يتمظهر في حضورها المؤسّس لمسيرة الشّاعر داخل نصّه مكوّنة مع بقيّة تيمات القصيدة وحدة متدرّجة تفضي كلّها إلى بنية كليّة هي الّتي ميّزت النّص الجاهلي عبر عصور من الزّمن ولعلّ أهمّ شكل احتوى هذه الفضاءات المختلفة والمتنوّعة هو شكل المعلّقات، حيث لا تكاد تخلو معلّقة من حيّز النّاقة،"[1] فالنّاقة في الشّعر الجاهلي قد تسرّبت إليها صفات من ناقتي عاد والبسوس، وهو ما جعل منها "ناقة قويّة مخيفة، تستحيل (تحيل) في الوجدان الشّعبي أحيانا إلى رمز حيّ وكامن على الرّعب والفزع وإشعال نيران الحروب، على نحو ما نجد في معلّقة طرفة، ومعلقة زهير،"[2] أي أنّ النّاقة أخذت بعدا رمزيا ممّا أكسبها دلالات أخرى، غير معناها الأوّل على

[1]- روابنية حفصة، تعدّد الخطابات الواصفة لتيمة النّاقة عند طرفة بن العبد، مجلة التّفكير النّقدي العربي، ص 286.
[2]- إبراهيم عبد الرحمن، مناهج نقد الشّعر في الأدب العربي الحديث، ط: 1975م، نشر مكتبة الشّباب، القاهرة، ص 317.

أنّها النّاقة الحيوان الّتي تعتمد في السّفر أو لحمل البضائع، أو ما تذره من لبن كغذاء للإنسان، فهذه نظرة سطحية للنّاقة.

كما أنّ انتقال الشّاعر إلى النّوق والإبل لإزالة الهم، كان جانبا آخر أعطى صورة أخرى لهذه النّاقة، حيث "إنّ الحقيقة الزّائفة الّتي انتهت إليها رحلة الظّعائن تبعث في النّفس الهمّ والغمّ واليأس والقنوط، وتظهر النّاقة وحدها في الموقف، فهي كاشفة الهم وباعثة السّلوى ومطهّرة الألم، في اللّحظات العصيبة دائما يتّجه الإنسان إلى مصادر القوى يحتمي بها ويلوذ بكنفها عندما يشعر بالضّعف والعجز،"[1] إذ الكثير من الشّعراء عبّروا عن النّاقة، وقد شغلت مساحة واسعة من أشعارهم، إنّها سفينة الصّحراء كما يصفها البعض، وليس هذا وحسب وإنّما هي الرّفيق والأنيس كما تجلّت في معلّقة لبيد بن ربيعة العامري خاصة، إضافة إلى طرفة بن العبد وعنترة بن شدّاد والحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم.

ب- الرّحلة في شعر المعلّقات:

تحدّث عن موضوع الرّحلة أغلب الشّعراء المعلّقاتيين، خاصة امرئ القيس وطرفة وزهير ولبيد وعنترة وعمرو بن كلثوم والحارث، وذلك لأنّها كانت من واقع الحياة الّتي يعيشها الجاهلي عامة، ومن بين الموضوعات الّتي صوّرها الشّعراء خاصّة، حيث "أحبّ الجاهلي الرّحلة ووقعت من نفسه موقعا حسنا فإذا به يختلي مع حيوانه ليتّخذه رفيقا كالنّاقة والفرس..."[2] إذ أنّ أكثر الحيوانات كان يعتمدها الجاهلي في رحلته هما: النّاقة والحصان، عند أغلب شعراء المعلّقات.

وقد شكّلت هذه التّيمة أطروحة بحث سيميائي عند بغداد بردادي باعتبار أنّ "السّيميائية قد ساهمت في دعوى انفتاح النّص، وقبوله لمبدأ التّنوّع الدّلالي، وذلك بتحرّر الدّال من سلطة المدلول،"[3] وهكذا تكون الرّحلات في حياة الإنسان وما تتضمّن من قضايا الإنسان الجاهلي لا تحقّقها المعارف إلّا بشكل نسبي، ويلتمسها النّقد من خلال الدّلالات الرّمزية في أنساق الشّعر

---

[1]- أنور أبو سويلم، الإبل في الشّعر الجاهلي، ط: 1983م، دار العلوم للطّباعة والنّشر، الرّياض، ص 271.
[2]- محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية، ج1، ط1: 1999م، دار الفارابي، بيروت، ص 281.
[3]- بغداد بردادي، الرّحلة في الشّعر الجاهلي، مقاربة سيميائية، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2005/2004م،ص 81.

الجاهلي من باب التّأويل السّيميائي، وهذا ما وجده بغداد برداي من أنّ "الشّعر الجاهلي بقدر ما يطابق الرّحلة عبر بنى النّصوص، يطابق صور الرّحلة بأنواعها: رحلة الطّلل، رحلة الظّعائن، رحلة الشّاعر لصاحبته، رحلة الصّيد، رحلة المجد، وهذا ما يفيد عموما وجود الرّحلة كموضوع في النّص الشّعري الجاهلي."[1] وبذلك حملت الرّحلة معناها الحقيقي، ومعناها المجازي الرّمزي الّذي يوحي إلى دلالات أخرى مفتوحة ومتعدّدة.

ومن هنا نجد أنّ الرّحلة تأخذ عند بعض الدّارسين كوهب رومية "النّسق الرّمزي لدلالة الخير والجمال والسّلام، والجمال.."[2] والرّحلة كانت طريق إلى الحصول على النّماء والخصب، مثلما ذهب في وقوفه على رحلة الظّعائن في معلّقة زهير بن أبي سلمى، وإن كان جميع شعراء المعلّقات تكلّموا عن هذا الموضوع.

ج- المطر في شعر المعلّقات:

يعتبر المطر من أكثر الاحتياجات البيولوجية للإنسان دائما، خاصة في العصر الجاهلي، كونه مصدر خير ورزق للإنسان والحيوان والنّبات، ولعلّ هذا ما جعل الشّعراء يصورونه في قصائدهم كغيره من الموضوعات الأساسية الّتي نالت اهتماماتهم، غير أنّ أنور أبو سويلم ينكر في البداية نظرة القدماء الجزئية إلى الموضوعات فيقول: "نظر بعض الدّارسين إلى موضوعات الشّعر نظرة تجزيئية، تجعل من الشّعر الجاهلي وحدات منفصلة غير متّصلة، فقالوا بوصف النّاقة ووصف الفرس.. ومن هذه الزّاوية دلفت إلى المطر في الشّعر الجاهلي.. الّتي تكشف في النّهاية عن تصوّر الجاهليين لفكرة المطر، وهو تصوّر يدلّ على أنّ الشّاعر الجاهلي قد استوعب جزئيات الوجود المتناثرة، واستخلص منها معاني كلية، وأفكار موحّدة تصهرها وتجعلها كيانا موحّدا منسّقا، وأنّ وعي الشّاعر الجاهلي ... كان وعيا شاملا متكاملا غير محدود."[3]

ويربط أنور أبو سويلم موضوع المطر بالطّلل، وإن لم يصرّح باتّباعه للمنهج السّيميائي أو الموضوعاتي، إلّا أنّنا نجده يشير إلى أنّ هناك خمسة اتّجاهات في تفسير الوقفة الطّللية،

[1]- بغداد برداي، المرجع السّابق، ص 213.
[2]- وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنّقد الأجنبي، ص 55.
[3]- ينظر: أنور أبو سويلم، المطر في الشّعر الجاهلي، ط1: 1987م، دار الجيل، بيروت، ص 6.

هي: التّفسير الأسطوري، التّفسير النّفسي، التّفسير الفلسفي، التّفسير الرّمزي، التّفسير البنيوي، "والوقفة الطّللية خصبة رحبة تتّسع لكلّ المناهج السّابقة في التّفسير والتّحليل، وتستوعب كثيرا من الاتّجاهات الفكرية، لأنّها أخصب تجارب الإنسان العربي الجاهلي وأقربها إلى نفسه وقلبه وعقله وأدناها من حياته وثقافته وتراثه،"[1] ومن هنا يرى أنور أبو سويلم صعوبة البحث، لأنّ منهجا واحدا من المناهج السّابقة سيبقى قاصرا بالنّسبة له عن النّفاذ إلى أسرار الأطلال، وهذا يعني أنّ بقية المناهج ستتضافر للوصول إلى الموضوع الّذي يبحث عنه وفق المقاربة الموضوعاتية، وهي الأخرى تضافر مجموعة من المناهج الدّاخلية والخارجية.

وبهذا يصل أنور أبو سويلم إلى أنّه "على الرّغم من بروز فكرة المطر في الوقفة الطّللية من حيث هي واقع أهمّ الشّاعر الجاهلي وأحزنه وأقلقه، ومن حيث هي رمز شعري ساق من أجلها مشاهد واسعة ولوحات كثيرة حمّلها همومه، وطموحه، ومشاكله وأشجانه، وفلسفته، وآراءه، فقد أهملها أكثر الدّارسين، ولم يعنوا بالكشف عن دورها في توجيه الوقفة الطّللية وتفسيرها،"[2] وهذا كان سبب اختياره للبحث في هذه التّيمة على كثرة ما كتب عنها، وعلى تعدّد مناهج الدّارسين السّابقين فيها، قد أشرنا إلى بعضهم في الفصل الأول.

وقد رأى أنور أبو سويلم أنّ لكثير من الباحثين في الوقفة الطّللية نزعة فردية، ومشكلة خاصة، ورؤية ذاتية على الرّغم من وحدة التّصوّر في الوقفة الطّللية، ووحدة التّفكير الجمعي، ثمّ نظر إلى القصيدة الجاهلية وربطها بهذا الموضوع من حيث هي: "بناء متكامل، ومن حيث هي وحدة عضويّة متّصلة الأجزاء، فالتّفكير في المطر في الوقفة الطّللية يستمرّ في وصف المرأة عندما يعبّرون عن شوقهم إلى المطر ببناء صورة متّحدة بين الثّغر العذب والمطر الطّيّب، أو عندما يبكون الظّعن الرّاحلة، ويختارون لدموعهم شبها بماء النّاقة.. ويبقى التّفكير في المطر عندما يصفون رحلة الشّاعر الجاهلي في الصّحراء الظّمأى.."[3]

وبوقوف أنور أبو سويلم على مختلف النّماذج الشّعرية منها المعلّقات حول المطر وعلاقته بالطّلل، نلفيه يقول عنه: "فالمطر هو المشكلة في الوقفة الطّللية، هو الّذي أنطق

[1]- أنور أبو سويلم، المرجع السّابق، ص 106.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 106.
[3]- المرجع نفسه، ص 107.

الجاهليين بأعذب الشّعر، من أجلهم بكوا وتعذّبوا وقلقوا، وبسببه مات الطّلل وغرقت الدّيار وعفّت، وبفاعليته انبثقت الصّحراء بخيرها.. وبحثا عن الماء هاجرت القبائل، وتقطّعت الصّلات، وتمزّق الحب، وقتلت العواطف.. الماء هو الحياة،"[1] قد يكون المطر هو من بين دوافع الإبداع الشّعري إضافة إلى عوامل أخرى، لكن لا يمكن أنّ يتفرّد بذلك، ثمّ أبو سويلم عاب المناهج الّتي ذكرت من قبل، لكنّه لم يفصح عن منهجه، قد يكون سيميائيا باعتبار أنّ السّيميائية "ظهرت نتيجة لتقاطع المناهج البنيوية والسّياقية لذلك تعدّ المنهج الأنجع لمقاربة نصّ أدبي، ثري دلاليا."[2] كنصوص المعلّقات الّتي عيبت كغيرها من القصائد الشّعرية الجاهلية بافتقارها للوحدة العضوية، وأثبتها أبو سويلم بإرجاعها إلى الخيط الرّابط بينها وهو موضوع المطر.

د- الحبّ في شعر المعلّقات:

شكّلت تيمة الحبّ جانبا مهمّا من الشّعر المعلّقاتي، وقرأت هذه التّيمة أيضا وفق المقاربة السّيميائية الّتي توصّل بها صاحبها إلى أنّ "كلّ شعراء المعلّقات دون استثناء تحدّثوا عن تيمة الحب.. من خلال الوقوف على الطّلل والبكاء واستيقاف الصّحب، والغزل والنّسيب والتّشبيب بالمحبوبة.. أحبّ أولئك الرّجال نساء معيّنات وباحوا بحبّهم لهنّ.. وأحبّوا أنفسهم وفخروا بها وأشادوا، أحبّوا قبائلهم وصحبهم وبلداتهم وحتّى حيواناتهم، أحبّوا البطولة والمغامرة، والشّجاعة والفروسية ومكارم الأخلاق، والأهم من كلّ هذا أنّهم أحبّوا الحياة بكلّ تناقضاتها،"[3] وهذا الموضوع واضح وجلي في الشّعر الجاهلي، ولا يخفى على أيّ دارس، حتّى وإن لم يعتمد المقاربة السّيميائية أو الموضوعاتية.

وغيرها من الموضوعات... الّتي بحث عنها النّقاد كموضوع في المعلّقة الواحدة أو معلّقتين أو في المعلّقات كلّها، وما أكثر هذه الموضوعات لو رجعنا إليها خاصة في الأطروحات الأكاديمية.

---

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص 143.

[2]- مسلم عائشة، البنيات التّشاكلية في معلّقة امرئ القيس وتجلياتها الدّلالية، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2006/2005م، ص 152.

[3]- ينظر: غرفة سامية، خطاب الحبّ في الشّعر الجاهلي، قراءة سيميائية تأويلية في المعلّقات العشر، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجيلالي اليابس، س بلعباس، 2010/ 2011م، ص 333.

غير أنّ النّظرة الشّاملة للمعلّقات السّبع أو العشر وفق المقاربة السّيميائية فهي قليلة، فإذا أردنا أن نميل بأعيننا عبر محطّات القراءة السّيميائية لشعر المعلّقات فإنّنا لا نكاد نلفي في حدود علمنا ممّا هو منشور، وممّا توفّر لنا من هذه المادة قراءتين أو مقاربتين متميّزتين عن بعضهما، حاول أصحابهما الاقتراب من هذه السّموط وفق المقاربة السّيميائية الّتي غلب عليها التّركيب مع مناهج أخرى، وهذا ما نجده عند عبد الملك مرتاض في دراسته للسّبع معلّقات وفق المقاربة السّيميائية الأنثروبولوجية، والجمع بين السّيميائية والأسلوبية كما فعل السّعيد موفقي في قراءته للمعلّقات، وكأنّ المنهج السّيميائي لا يقوم إلّا بارتكازه على مقاربة أو منهج آخر، وسنكتشف أسباب ذلك من خلال الوقوف على هاتين الدّراستين، ونظرتهما إلى المعلّقات فيما يلي:

2- عبد الملك مرتاض ومقاربته السّيميائية الأنثروبولوجية للسّبع معلّقات:

أوّل ما يلفت الانتباه لقارئ هذا الكتاب هو: عنوانه، حيث جاء مخالفا لكلّ التّسميات السّابقة لهذه المجموعة الشّعرية المعلّقاتية، إذ كثير من روّاة هذه المنتخبات الشّعرية وشرّاحها قد اصطلحوا عليها بالمعلّقات السّبع أو العشر، بتقديم المعدود على العدد، إلّا أنّ عبد الملك مرتاض جعل العكس بتقديم العدد على المعدود في: السّبع معلّقات، ولم يشر إلى سبب ذلك في كتابه، ولعلّها هي قاعدة نحوية متّبعة، ولابد أن يسبق العدد المعدود.

أمّا عن المنهج المتّبع في دراسته هذه، فلعلّ الإيمان بالنّتاجية القرائية للنّص الأدبي الواحد هو ما جعل ناقدا كمرتاض ينحو إلى التّركيب المنهجي لمعرفة مدى قدرة الخطاب الشّعري الجاهلي على التّكيّف مع المناهج النّقدية المعاصرة وعلى العطاء اللّانهائي واللّامحدود، فراح يجمع بين الأنثروبولوجيا والسّيميائية في عشرة فصول أو مسائل أو وفق ما سمّاها مقالات وتمهيد جاعلا منها عرضا لقضايا أثيرت، ويمكن أن تثار مستقبلا، فتعرّض لأنثولوجيا المعلّقات وبنية المطالع الطّللية، وجمالية الحيّز، وطقوس الماء في المعلّقات، ونظام النّسيج اللّغوي فيها، ثمّ النّصية والتّناصية في المعلّقات، جمالية الإيقاع في المعلّقات، ثمّ الصّور الأنثوية للمرأة في المعلّقات، ثمّ مظاهر اعتقادية في المعلّقات، وأخيرا الصّناعات والحرف والمرتفقات الحضارية في المعلّقات.

فيغدو الكتاب: "قراءة جديدة استطاعت أن تضيء كثيرا من الزّوايا الّتي تثار لأوّل مرّة من حول نصوص المعلّقات،"[1] فتأتي قراءته هذه بتعريفات جزئية تتآلف وتتوافق وتتماشى لتنضوي في الأخير تحت لواء القراءة السّيميائية الأنثروبولوجية، بحيث "تتبع عملية التّنقيب في الجذور عملية أخرى هي التّأويل لها، والنّاقد إذا ذاك يتعامل مع ماض ناء غائر في الذّاكرة لكن يتوهّج لحياة إبداعية لا تنطفئ."[2]

وبذلك يشكّل كتاب عبد الملك مرتاض السّبع معلّقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، محاولة نوعية في قراءة هذا الموروث الشّعري الهائل، إلّا أنّه رغم كثرة الدّراسات النّقدية حول أعمال عبد الملك مرتاض، ودراساته وأبحاثه خاصّة تلك المرتبطة بمختلف المناهج النّقدية، غير أنّ جلّ هذه الأبحاث ظلّت مغيبة لدراسته هذه (السّبع معلّقات).

من هذا المنطلق تصبح الحاجة ملحّة أكثر إلى التّوقف على هذه الدّراسة المغيّبة في الكثير من الدّراسات الّتي قرأت التّجربة النّقدية أو المنهج النّقدي عند عبد الملك مرتاض، مثل بعض البحوث أو الدّراسات الجامعية كانت حول الخطاب النّقدي عند عبد الملك مرتاض مثل: "الخطاب النّقدي عند عبد الملك مرتاض، بحث في المنهج وإشكاليته،"[3] هذه الدّراسة رغم صدورها بعد دراسته السّبع معلّقات (1998م) بأربع سنوات وهي حول الخطاب النّقدي عند عبد الملك مرتاض إلّا أنّه لا تدرج قراءته السيميائية للمعلّقات على ما لها من أهميّة، ثمّ دراسته هذه السّيميائية للمعلّقات جاءت بعد العديد من دراساته، منها أيضا: "التّجربة النّقدية عند عبد الملك مرتاض،"[4] وليس هذا وحسب، بل رغم تطرّق يوسف وغليسي لإشكالية المصطلح والمفهوم لمختلف الاتّجاهات والمناهج النّقدية المعاصرة، من بينها السّيميائية، من خلال استعماله عند مختلف النّقاد في دراساتهم إلّا أنّه لم يدرج بإسهاب دراسة عبد الملك

[1]- عبد الملك مرتاض، السّبع معلّقات، مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، ط: 1998م، منشورات اتّحاد كتاب العرب، دمشق، ص 03.

[2]- بن ضحوي خيرة، القراءة النّسقية للخطاب الشّعري الجاهلي، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجيلالي اليابس، جامعة سيدي بلعباس، 2010/2009م ص 96.

[3]- ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النّقدي عند عبد الملك مرتاض، بحث في المنهج وإشكاليته، ط: 2002م، المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرّغاية، الجزائر، ص 7 وما بعدها.

[4]- ينظر: علي خفيف، التّجربة النّقدية عند عبد الملك مرتاض، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة باجي مختار، عنّابة، 1995/94م، ص 5 وما بعدها.

مرتاض السّبع معلّقات في "إشكالية تلقي مصطلح سيميائية في النّقد العربي"[1]، فلم يتناولها إلّا بالنّزر القليل.

وهذا يعني أنّ أي قراءة مع الزّمن ستزيد فهم القارئ لما يقرأ ولعلّ عبد الملك مرتاض في دراساته الأولى كان لازال في بداية مشواره، خاصّة في قراءته للمناهج النّقدية المعاصرة، منها المنهج السيميائي ثمّ جاءت قراءته السّيميائية للمعلّقات المتأخّرة زمنيا عن بقية قراءاته السّيميائية، وبالتّالي لو اعتمد يوسف وغليسي قراءته السّيميائية هذه للمعلّقات ربّما ما كان ليصل إلى الحكم الّذي أطلقه على سيميائية عبد الملك مرتاض.

فإغفال الكثير من الباحثين والدّارسين الأكاديميين لمقاربته السّيميائية/ الأنثروبولوجية للمعلّقات، أثار فضول البحث لدينا، والتّساؤل عن سبب هذا الإغفال الّذي لا يعرف له مبرّر، أمّا إذا رجعنا إلى المقاربة السّيميائية في كتابه هذا نجده قد تتبّعت الخطوات الآتية:

أ- ذمّ عبد الملك مرتاض لجهود القدماء:

وكغيره من النّقاد المعاصرين نجد عبد الملك مرتاض لا يحبّذ قراءة القدماء للشّعر العربي، وبرأيه "لم ترق الجهود الّتي بذلها قدماء النّقاد في التّعامل مع النّصوص الشّعرية، مثل شروح المعلّقات... وسواها من النّصوص الأدبية الكبيرة إلى مستوى التّحليل الّذي لا يعنى بشرح الألفاظ، ونثر البيت وتخريج إعرابه، ولكن يعمد إلى تحليل حقيقيّ للنّص الأدبي... وهو أمر لم يحدث في النّقد العربيّ إلّا في الرّبع الأخير من القرن العشرين."[2]

ولعلّ هذا من بين الأسباب الّتي دفعت عبد الملك مرتاض إلى قراءة النّصوص الشّعرية - المعلّقات خاصّة - قراءة جديدة معاصرة، بآليات وإجراءات مختلفة عمّا كان يعتمده القدماء، ممّا قد يؤدّي إلى نتائج مختلفة أو مغايرة، أو الكشف عن أمور خبيئة في النّصوص المعلّقة، ومع ذلك لا يمكن إغفال ما لعبه النّقد العربي القديم من دور في الكشف عن بعض القضايا النّقدية ثمّ الحركات النّقدية متسلسلة، وكلّ حلقة لها علاقة بسابقتها ولاحقتها.

---

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 229، 231.
[2]- عبد الملك مرتاض، نظرية النّص الأدبي، ط: 2007م، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ص 13.

ب- منهج عبد الملك مرتاض في مقاربته للمعلّقات:

بعد معاشرة طويلة للنّاقد مع النّصّ الأدبيّ ودراسته، انتهى عبد الملك مرتاض إلى أنّ "خصوصية كلّ نص هي الّتي تحدّد المنهج الملائم لدراسته، وقد قاده ذلك إلى بعض الفرضيات المنهجية العامّة،"[1] حيث يقول مرتاض: "لا يستطيع... أن يزعم للنّاس من قراءة أنّه قادر على فهم الظّاهرة الأدبية في عهد من العهود... ما لم يعالج هذا في الأشعار ويستنطقها استنطاقا... فيعاشر أولئك الشّعراء ويعقد القرفصاء لرواياتهم ويتلطّف مع أشباح أرئيائهم ثمّ على الدّيار البالية... يتتبع بحر الآرام في العرسان، ويقف على الدّمن المقفرات يباكي الشّعراء المدلهين."[2]

وطرق التّحليل تختلف بذلك وفق ما يراه مرتاض "فإذا كان النّصّ شعريا، يمكن اصطناع البنيوية اللّسانية مع استخدام التّفكيك، ويتعذّر تناول نصّ طويل (شعري) بمنهج جانح إلى السّيميائية لما يتطلّب تتبّع كلّ منطوقاته من تحليل فرداني ومزدوج ومركّب وجمعاني ونحوي ودلالي ومرفولوجي، من تحليل متشاكل وغير متشاكل، متقاين ومتحايز، بيد أنّ النّصوص الشّعرية العادية الطّول يمكن أن نمارس عليها التّحليل السّيميائي دون أن يفضي ذلك إلى إسهاب مسرف،"[3] أي أنّ طبيعة النّص الشّعري هي الّتي تحدّد المنهج المتّبع في حالات مختلفة.

ومن هنا نجده في دراسته السّبع معلّقات يجنح إلى الانطلاق من "رؤية تشاكلية تفضي إلى التّآلف بين المناهج في التّركيب فيما بينها، هو نمط شاع نتيجة رفض النّظرة الأحادية للخطاب الأدبي ككلّ لقصورها عن كشف خفايا الخطاب الأدبي، والولوج إلى أعماقه والغوص فيه،"[4] وبهذا "استهوت السّبع معلّقات الكثير من نقاد الأدب فجالوا في تفاسيرها وتأويل رموزها وتحديد مقاصدها ودلالتها زاعمين قدرتهم على فهم الخطاب الشّعري الجاهلي

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النّقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 121.
[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، السّبع معلّقات، ص 09.
[3]- عبد الملك مرتاض، التّحليل السّيميائي للخطاب الشّعري، النّصّ من حيث هو حقل للقراءة، مجلّة علامات، جدّة، ج5، م2، سبتمبر 92، ص 149، 152.
[4]- بن ضحوي خيرة، القراءة النّسقية للخطاب الشّعري الجاهلي، ص 92، 93

واستنطاقه وتقصّي آثاره وأخباره،"[1] ذلك لأنّ "النّقد الأدبي الأحادي الجانب تعوزه الموضوعية والرّوح العلمية، لأنّ الاستهواء والميل لا يكفي والعمل النّقدي الأدبي بذلك في حاجة للابتكار والتّجديد لضمان استمرارية القراءة والتّأويل،"[2] ثمّ يكون "لولوج الخطاب الشّعري الجاهلي وكشف خباياه يستوجب على النّاقد الأدبي الإفادة من جميع المناهج النّقدية، وتحاورها لضمان انفتاحية النّص وتعدّديته اللّامتناهية في الإنتاج والإبداع معا."[3]

فاللّجوء إلى عملية التّركيب المنهجي وفق ما يراه عبد الملك مرتاض لا ينبع من عدم أو تلقائية بل يرسو على تراكم نقدي سابق، فيغدو إضافة نقدية إبداعية على إضافة نقدية سابقة، وهذا ما يشير إليه عبد الملك مرتاض قائلا: "نشرئب إلى إضافة العمل إلى قراءات الّذين سبقونا،"[4] فالأعمال السّابقة كنهايات مفتوحة تولّد بدايات لا نهاية لها تدفع بالحركة النّقدية الأدبية العربية المعاصرة كي تتنامى وتستمر، يتم هذا بواسطة نوع من الإجراء النّقدي الّذي عمل النّاقد على تخصيبه وبثّ حركة الإبداع فيه، وهذه سمة من سمات النّقد المعاصر، وهي التّعددية والقراءة المفتوحة اللّانهائية.

ويعلّل عبد الملك مرتاض اختياره التّركيبي بين الأنثروبولوجيا والسيميائية فيقول: "كنّا ألفينا بعض الدّارسين الغربيين، ومنهم كلود لفي سطروس، كان يزاوج بين الأنتروبولوجيا والبنوية، وكما كان يزاوج لوسيان قولدمان بين البنوية والاجتماعية،"[5] وتعدّد المنهجي بين السّيميائية ومناهج أخرى موجود أيضا عند أحد روّاد هذا الاتّجاه النّقدي في النقد العربي، وهو محمد مفتاح، الّذي يشير إلى "أنّ منهجه سيتبعه في دراسته للشّعر يدخل ضمن ما يسمّيه بالقراءة المتعدّدة،"[6] وهذا قد يكون شأن أغلب النّقاد العرب ليس فقط في المقاربة السّيميائية وحسب بل في مقاربات أخرى من بنيوية وأسلوبية وتفكيكية، وحتى بين المناج السّياقية.

---

[1]- بن ضحوي خيرة، المرجع السّابق، ص 93.
[2]- المرجع نفسه، ص 93.
[3]- المرجع نفسه، ص 93.
[4]- عبد الملك مرتاض، السّبع معلّقات، ص 10.
[5]- المرجع نفسه، ص 10.
[6]- ينظر: محمد مفتاح، في سيمياء الشّعر العربي، دراسة نظرية وتطبيقية، ط1: 1982م، دار الثّقافة للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ص 05.

وبهذا يجد عبد الملك مرتاض السّبع معلّقات مقاربة سيميائية أنتروبولوجية لنصوصها فيقرأه قراءة تركيبية الإجراء بحيث قد ينطلق من الإجراء الأنتروبولوجيّ، وينتهي إلى الإجراء السّيميائي، من الإجراء الشّكّي العقلاني وينتهي لدى استنتاج قائم على المساءلة أكثر ممّا هو قائم على الحكم والجواب، الوقوف عند الإجابة المقترحة اللّانهائية المفتوحة المحتملة وهي طبيعة وميزة من خصائص النّقد المعاصر.

ويقدّم مرتاض مفهوم الأنثربولوجيا، ومدى تألّق هذا العلم، فيقول: "لقد استأثرت الأنثروبولوجيا أو علم معرفة الإنسان بمعظم مجالات الحياة الأولى للإنسان، فإذا هي كأنّها: علم الحيوان للنّوع البشري، إذ تشمل: علم التّشريح البشري، وما قبل التّاريخ، وعلم الآثار، وعلم وصف الشّعوب، وعلم معرفة الشّعوب... ما نعتقده أنّ الأنثروبولوجيا ليست علما واحدا بقدر ما هي شبكة معقّدة من علوم مختلفة ذات موضوع واحد مشترك هو الإنسان وتطوّره التّاريخيّ، وتطوّره فيما قبل التّاريخ أيضا... الأنثربولوجيا هي العمق بعينه، وهي الأصل نفسه، فهي تمثّل الجذور الأولى للإنسان، وفيزيقيته وطبيعته، وعلاقته مع الطّبيعة، وعلاقته بالآخرين، وعلاقته بما وراء الطّبيعة، المعتقدات، الدّين، الأساطير،"[1] وكنّا قد أشرنا في بداية هذا الفصل إلى اتّساع مجال بحث السيميائيات، خاصّة سيمياء الدّلالة عند رولان بارث الّتي تدرس المعنى ومقوّماته وجميع ما يتعلّق بالإنسان، خبرته، تقاليده، شرائعه، أخلاقه، وصفاته، ولعلّ هذا ما جعل السّيميائية ترتبط بجميع العلوم، منها علم الأنثروبولوجيا.

غير أنّ من الموقعات في الفجاجة والنّضوب على حدّ زعم مرتاض: "الاعتماد الكلّي على الأنثروبولوجيا أو الاقتصار على القراءة السّيميائية وحدها، فالأمر لا يعدو أن يكون تأويلا للسّطوح، وتفسيرا لأشكال يشوبها النقص ويعوزها العمق، وما المزاوجة بينهما إلّا محاولة للغوص في الجذور والبحث في العمق،"[2] فالمقاربة السّيميائية المتماشية مع الأنثروبولوجيا في كتابه هذا تحتكم إلى طبيعة النّص أو الخطاب الشّعري الجاهلي المراد قراءته.

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، السّبع معلّقات، ص 7.

[2]- بن ضحوي خيرة، القراءة النّسقية للخطاب الشّعري الجاهلي، ص 95.

وهكذا كانت معالجته للخطاب الشّعري الجاهلي تبدو أكثر وضوحا بدأ بتعريفاته الّتي وردت في مقدّمة كتابه، وهي تصريح دقيق لمنهجه المتّبع، وفق مستويات تتعالق سياقا ونسقا لتصبّ في مصبّ واحد، إذ "لا مناص إذن، من قراءة النّصّ الأدبي، بإجرائه في مستويات مختلفات أصلا، لكنّها لدى منتهى الأمر تفضي مجتمعة إلى تسليط الضّياء على النّص، وإلى جعل التّأويلات المتأوّلة حوله بمثابة المصابيح المضيئة الّتي تزيح عن النّص الظّلام، وتكشف عن مغامضة اللّثام،"[1] فهو لا يثور على السّياق بل يجعله يتآلف ويتعانق مع النّسق في سبيل إضاءة النّص بمختلف المصابيح، غير أنّ مرتاض يأخذ بجميع المناهج ليذيبها في مقاربة ذات منحى مزدوج بين الأنثروبولوجي والسّيميائي، ويعيب الدّراسات النّقدية القديمة، مع أنّها الأرضية الأساس لنشأة النّقد وتطوّره.

ويعلّل مرتاض التّقديم والتّأخير في جمعه بين المقاربتين، بحيث إذا رجعنا إلى العنوان الفرعي للكتاب الّذي يخصّ نوع المقاربة: مقاربة سيميائية أنتروبولوجية، يقدّم مرتاض السّيميائية على الأنثروبولوجيا، ولكنّه يقول: "ونحن إنّما نردف الأنتروبولوجيا السّيميائية لاعتقادنا أنّ الأولى كشف عن المنابت، وبحث في الجذور، وأنّ الأخراة تأويل لمرامز تلك الجذور، وتحليل لمكامن من الجمال الفنّين والدّلالات الخفية فيها،"[2] ثمّ نجده في موضع آخر يقول: "وإنّما فزعنا إلى هذه المقاربة الأنتروبولوجية - والمردفة أطوارا بالسّيمائية - لأنّ النّصوص الشّعرية الّتي نقرأها قديمة."[3]

وهذا التّقديم والتّأخير قد يوقع القارئ في متاهة، وعصي الفهم، ومع ذلك لعلّ خطوات التّحليل الّتي اتّبعها تزيل ذلك الغموض وتكشف عمّا وصل به من هذه المقاربة للمعلّقات المبني على تعدّد المناهج في واحد، على رأسها المنهج الأنتروبولوجي والسّيميائي، القائم على جملة من الآليات والإجراءات، تتراوح ما بين ما هو أنثروبولوجيا تارة وبين ما هو سيميائيا تارة أخرى، ولم يعمد إلى تمييزها بل ذكرها مسرودة الواحدة تلو الأخرى فيما يلي:

[1]- عبد الملك مرتاض، السّبع معلّقات، ص 11، 12.
[2]- المرجع نفسه، ص 10.
[3]- المرجع نفسه، ص 11.

ج- آليات المقاربة الأنثروبولوجية السّيميائية للسّبع معلّقات:

ج-1- إثنولوجية المعلّقات والمعلّقاتيين:

يقف عبد الملك مرتاض في بداية دراسته على الانتماء القبلي للشّعراء المعلّقاتيين فيقول: "امرؤ القيس هو المعلّقاتي الوحيد الّذي ينتهي نسبه الأعلى إلى قحطان... وينشأ عن ذلك أنّ كلّ المعلّقاتيين السّتّة الآخرين ينتهي نسبهم إلى عدنان.. اثنين من بينهم ينتميان إلى بكر، وهما طرفة بن العبد والحارث بن حلزة.. عمرو بن كلثوم تغلبي، وعنترة بن شدّاد عبسي/ قيسي مضريّ، وزهير بن أبي سلمى مزني/ تميمي، ولبيد بن أبي ربيعة قيسي،"[1] ومن هنا نجد مرتاضا قبل الخوض في الإجراءات يصل إلى الحكم بأنّه ترتبط حياة معظم أولاء المعلّقاتيين بقبائلهم بما لها من مآثر وأمجاد، وكلّ واحد منهم اختصّت "معلّقته بالأحداث المهوّلة والحروب الطّاحنة،"[2] ومن هنا جاء بناء أغلب المعلّقات عنده على موضوع الحرب وما يتّصل به، فيكشف بذلك عن موضوع آخر يربط بين هذه النّصوص وهو تيمة الحرب.

ج-2- قضية الطّلل في بناء نظام المعلّقات الكلّي:

يرى عبد الملك مرتاض أنّ أهمّ قضية نالت حظّها الأوفر من القراءات النّقدية قديما وحديثا، وهي "لزومية من لزوميات النّظم في المعلّقات، فلا يكاد يخرج الشّاعر الجاهلي عنها إلّا ندرة، وهي قضية الطّلل الّتي يبدو السّر الكامن من وراء استعمالها منبع الرّغبة في الاكتشاف والتّحليل،"[3] وتبدو نظرة مرتاض إلى الطّلل مختلفة عن سابقيه، فلم يكن من أجل الوصف، وإنّما كانت مرآة لمآسيهم ومعاناتهم، يقول عبد الملك مرتاض: "وإنّا لا نحسب أنّ الوصف وإمتاع المتلقين، وإنّما كانوا يصوّرون عواطفهم الجيّاشة ويعبّرون عن تجاربهم الحميمة من خلال أشعارهم،"[4] وليست الأطلال للبكاء وإنّما أيضا "عن مدعاة قصدية تجسّد النّظام الّذي كان سائدا في لزومية التّضعان بحثا عن الاستقرار وحفاظا على الحياة."[5]

---

[1]- عبد الملك مرتاض، المرجع السّابق، ص 31.
[2]- المرجع نفسه، ص 31.
[3]- بن ضحوي خيرة، القراءة النّسقية للخطاب الشّعري الجاهلي، ص 96، 97.
[4]- عبد الملك مرتاض، السّبع معلّقات، ص 56.
[5]- بن ضحوي خيرة، القراءة النّسقية للخطاب الشّعري الجاهلي، ص 97.

وبذلك عمل مرتاض على تقسيم كلّ معلّقة، وإعادة إرجاعها في ثلاثة عناصر لا تخرج عنها، يقول في تحديد هذه العناصر قائلا: "إن كلّ منهنّ تبدأ بذكر الطّلل أو وصفه، ثمّ ذكر الحبيبة ووصفها، ثمّ الانتقال من بعد ذلك إلى الموضوع... ولا نستثني من هذا النّظام إلّا معلّقة عمرو بن كلثوم الّتي تبتدئ بالغزل ثمّ وصف الطّلل ثمّ الانطلاق إلى الفخر،"[1] ولاحظ عبد الملك مرتاض أنّ النّظام الكلّي للمعلّقات يقوم على: الطّلل (أ) – المرأة (ب)– الفرس (ج)

الطّلل (أ) – المرأة (ب)– الحرب (د)

الطّلل (أ) – المرأة (ب)– الماء (ه)

الطّلل (أ) – المرأة (ب)- الفخر (و) أو (أ) + (ب) + (ز)

فكلّ المعلّقات تقوم على أ + ب + ج (مع ثبات أ وب وتغير ج إلى د أو هـ) ما عدا معلّقة عمرو بن كلثوم فكانت: تبدأ (ب) ثمّ (أ) ثمّ (ج).

وجود هذه التّعالقات الرّياضية والرّموز يفضي إلى "نتيجة ترى في المعلّقات الخمس مضمونا يتحرّك بصيغة مباشرة أو غير مباشرة في الحديث عن الحرب ممّا يمثّل الحياة الحقيقية للعربي قبل الإسلام، وكذا سبب التّضعان، والتّنقّل،"[2] ثمّ يصل إلى أنّه "لدى اختصار هذه النّظرة إلى بنية هذه المعلّقات نلفيها في أغلبها تنهض على الطّلل – الغزل – الحرب... الجزء الثّالث من المعلّقة يمثّل غالبا إمّا الحرب صراحة... وإمّا شيئا من ملازمتها ... هذه السّيرة تمثّل بصدق الحياة العربية قبل ظهور الإسلام،"[3] ومرتاض يعتبر صراع الشّاعر مع كلّ الموجودات الوحوش، القفار، رحلة الصّيد من وجوه الحرب، إذ هو أشار مثلما ذكرنا آنفا إلى هذه التّيمة، ثمّ نجده في كلّ خطوة من تحليلاته يربط النّتائج المتوصّل إليها بهذه التيمة.

أمّا التعالق الآخر فكان بالماء: "الماء يرتبط بالخصب، وإنّ الخصب يرتبط بالأرض وإنّ الأرض ترتبط بالإخصاب لدى المرأة، وإنّ المرأة نلفيها في مركز الاهتمام للنّصوص

[1]- عبد الملك مرتاض، السّبع معلّقات، ص 59، 60.
[2]- بن ضحوي خيرة، القراءة النّسقية للخطاب الشّعري الجاهلي، ص 98.
[3]- عبد الملك مرتاض، السّبع معلّقات، ص 61.

الشّعرية الجاهلية،"[1] وبهذا نظرة مرتاض إلى البناء العام للمعلّقات لا تختلف عما توصّل إليه البنيويون (ينظر الفصل الأوّل) في أنّ القصيدة المعلّقة تنقسم إلى ثلاثة أجزاء يتشابه الجزء الأوّل والثّاني بين أغلب المعلّقات وتختلف الخاتمات أو النّهاية لكلّ معلّقة.

وينتهي مرتاض إلى نتيجة عامّة مفادها أنّ "المعلّقات تنهض على بنية ثلاثية.. تتمثّل خصوصا في الطّلل، المرأة، ثمّ: إمّا في النّاقة، وإمّا الفرس، أو في مضمون آخر: فهناك إذن: أ+ ب: وهما عنصران لا يخطئان حتّى معلّقة كلثوم... فهما عنصران ثابتان... (النّاقة: طرفة، لبيد، عنترة والفرس: امرؤ القيس، عنترة، وربّما عمرو بن كلثوم، الحرب: زهير، الحارث، عمرو بن كلثوم)،"[2] ويرجع مرتاض سبب عدم ابتداء معلّقة ابن كلثوم بالطّلل لسوء ترتيب الأبيات: "وأمّا مسألة شذوذ عمرو بن كلثوم في أنّ لم يذكر الطّلل، فإنّنا نعتقد .. أنّ ترتيبها يحتاج إلى إعادة ترتيب، ذلك بأنّا نعتقد أنّ المطلع الحقيقي لهذه المعلّقة هو قفي قبل التّفرق يا ظعينا.."[3] يعني البيتين التّاسع والعاشر وفق ترتيب الشّنقيطي، ويعتدّ مرتاض بقول سرحان أنّ "لو نظرنا إلى كلّ قصيدة من المعلّقات على حدة، لوجدنا لكلّ معلّقة بناء مغايرا لبناء المعلّقة الأخرى، حتّى وإن تشابهت في بعض الجزئيات مع المعلّقات الأخرى،"[4] وإن كان جعل مرتاض البناء عام لكلّ المعلّقات والبنية خاصة بكلّ معلّقة.

ويوضّح عبد الملك مرتاض في كتاب آخر له بعنوان الشّعر الأول لمطالع أو مقدّمات المعلّقات، مقترحا لكلّ معلّقة عنوانا، قائلا: "امرؤ القيس والمعلّقة الأولى، لبيد والشّعر الأوّل، عنترة والشّاعر الثّائر من العبودية إلى الحرار، بكائية زهير عند طلول أمّ أوفى، أسماء الحارث، ومناحة على أطلال دارها، بكائية طرفة على طلول خولة في مواسم الوشم، النّابغة ومناجاته المجهودة لمية المفقودة،"[5] تراجع عن أمور كثيرة في كتابه السّبع معلّقات، فزاد النّابغة وحذف عمرو بن كلثوم من المجموعة، كما أشار إلى استقلالية الأبيات فعاب عليه النّقاد فيما يقصده بالوحدة الفنية.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، السّبع معلّقات، ص 61.
[2]- المرجع نفسه، ص 100.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 100.
[4]- عالي سرحان القرشي، بناء المعلّقات السّبع، نقلا عن السّبع معلّقات، ص 99.
[5]- عبد الملك مرتاض، الشّعر الأوّل، صحيفة العرب (يومية)، أبو ظبي، ع 10255، أفريل 2016.

ج-3- حركية الحيز وجماليته في المعلّقات السّبع:

ففي التّداخل بين الفضائي والحيز ومصطلح **(**Proxémique**):** "يدرج السّيميائيون هذه الفرعية في إطار التّواصل السّيميائي الّذي تضطلع به السّيميائيات غير اللّفظية، حيث تحتفي بالتّداخل الفضائي وما ينتجه من علاقات إنسانية. ولا حديث سيميائيا عن مصطلح (Proxémique)، إلّا في نطاق المصطلح اللّازب به (Espace) الّذي نقله العرب المعاصرون في حداثة عصرهم به إلى المكان، مذ صعقهم غالب هلسا بترجمة باشلار (Bachelard) جمالية المكان، ثمّ انزاحوا عنه إلى مصطلح صار أكثر شهرة هو الفضاء، بينما تشيّع عبد الملك مرتاض لمصطلحه البديل: الحيّز مميّزا بدقّة باهرة بينه وبين المكان والفضاء والمجال والفراغ والحقل، ومتسلّحا بذخيرة لغوية ومعرفية هائلة، لا يلبث أن يكشف عنها في كلّ مقام يعترضه هذا المفهوم."[1]

على أنّ الحيّز عند عبد الملك مرتاض هو "من كلّ شيء يمكن أن يتحرّك، فيمسّ أو يلمس حيّزا... على حين أنّنا نطلق الحيّز على الأحياز الخيالية والخرافية والأسطورية، وما لا يمكن أن يقع تحت الاحتواء الجغرافي بشكل واضح،"[2] ونظرا لتعدّد دلالات الحيّز الّذي هو أشمل من المكان عند مرتاض، راح يحلّله في المعلّقات ضمن إطار الخيال المجنّح، لا ضمن إطار الواقع المحدّد "ولقد كان للحيّز شأن شريف في أخيلة قدماء الشّعراء العرب... فإذا شعر المعلّقات بخاصّة، تعجّ بذكر الأحياز عجيجا، وتلهج بسردها وموقعتها لهجا."[3]

ولعلّ أشهر بيت في الأدب العربيّ يجسّد هذه الظّاهرة يشير إليه مرتاض هو البيت الأوّل من معلّقة امرى القيس: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل... موضّحا أنّه: "قائم نسجه على ذكر الأمكنة، والحنين إليها والبكاء عليها.. قرنت الحبيبة الذّاهبة بالحيّز الباقي، وبكيت الرّاحلة بالمكان الدّارس، والرّسم البالي، ففي هذا البيت الّذي يكمّله صنوه الّذي يليه، تصادفنا سلسلة من الأحياز الشّعرية ... دار الحبيبة، موطن حبّه، ومسقط ذكرياته.."[4] فقط هذا البيت

1- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، ص 260.
2- ينظر: عبد الملك السّبع معلّقات، ص 91، 92.
3- المرجع نفسه، ص 92.
4- المرجع نفسه، ص 93.

الّذي ربطه كلّ من كمال وسوزان بالشّبق عن امرئ القيس (ينظر الفصل الأوّل) نجد مرتاضا ينظر إليه نظرة مختلفة تماما، والأمثلة كثيرة، فتغيّر الإجراء تغيّرت به الدّلالة، بتصنيف مختلف الأحياز في المعلّقات إلى أحياز دالة على المياه، وأخراة دالة على الطّرقات، والمسالك، وأحيازا دالة على الرّوابي والجبال، وأخراة دالة على التّلدات وكثبان الرّمال، كما أنّ شعراء المعلّقات كثيرا ما كانوا يذكرون أماكن جغرافية لا تبرح معروفة إلى يومنا، وأماكن مقدّسة في الجاهلية والإسلام..

وعلى الرّغم من تمييزه بين المكان والحيّز إلّا أنّنا نجد مرتاضا يستعملهما بمعنى التّرادف في توزيعه لذكر الأمكنة عند المعلّقاتيين، "فهؤلاء المعلّقاتيون يشتركون في ذكر أمكنة بأعيانها، ممّا يدلّ على وحدة الثّقافة ووحدة الخيال، كما يشتركون في ذكر أحياز كثيرة،"[1] ولعلّ مرتاض يربط المكان بحدوده الجغرافية، والحيّز بحدوده الخيالية.

وضمن هذا المعطى ميّز عبد الملك مرتاض بين نوعين من الأحياز الأوّل: الحيّز السّائل، ويقوم على الأحياز الّتي تضطرب في الماء أو ما تحيل عليه، وتركض في السّائل أو توحي بمثولها فيما له دلالة على هذا السّائل، ويضيف مرتاض إلى الحيّز التّشاكل، فيلاحظ أنّ هناك "مظاهر تشاكلية،"[2] فالأقلام مثلها مثل السّيول الأولى تترك أثرا على الورق، والسّيول تترك أيضا علامة على الطّلل، كما أنّ سطح الورق يتجانس مع سطح الأرض.

والثّاني: الحيّز الخصيب: بحيث "قد لا يختلف الحيّز الخصيب عن الحيّز المائي، فذلك ملحق بهذا، وهذا علّة في ذاك،"[3] وهناك أنواع أخرى من الأحياز أشار إليها مرتاض الحيّز المتعالي، والحيز المضيء، والحيز المنشطر، والحيز العاري... وقد اجتزأ مرتاض بالحيزين المائي والخصيب أكثر لمظاهرهما الجمالية، وبدوها تندرج تحتها مختلف بقية الأحياز.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، المرجع السّابق، ص 99.
[2]- المرجع نفسه، 108.
[3]- المرجع نفسه، ص 115.

ج-4- الأيقونة أو المماثل والحيّز في المعلّقات السّبع:

قسّم بيرس العلامات بحسب موضوعها تقسيما ثلاثيا إلى: "-أيقونة (Icone) تتحدّد الأيقونة بحسب علاقة تماثلها مع حقيقة العالم الخارجي، - قرينة (Indice) بعلاقة التّلاحم الطّبيعي، - رمز (Symbole) فيؤسّس على الاتّفاق الاجتماعي البسيط."[1]

ومن هنا يتحدّد مصطلح الأيقونة عند مرتاض بإضافته إلى الحيّز والتّشاكل عنصرا آخر وهو الأيقونة باعتبار أنّ الدّلائل أو الآثار الّتي تركت إنّما هي سمات دالة حاضرة تحيل على أخرى غائبة، "كما أنّ الأخاديد سمة حاضرة دالة على سمة غائبة هي السّيول."[2]

واللّافت للنّظر هنا هو أنّ مرتاضا كثيرا ما "ينزاح عن عامة السّيميائيين العرب وحتّى الغربيين في الحدود الاصطلاحية وما تحمله من مفاهيم، ذلك أنّه يرفض تعريب هذا المصطلح (أيقونة) (Icone)، ويقترح له (المماثل) بديلا اصطلاحيا،"[3] يقول مرتاض: "على أساس أنّ المماثل في اللّغة السيميائية يعني صورة حاضرة تماثل صورة غائبة، سواء كانت ذهنية أم حسية، وقد قلنا المماثل ولم نقل المشابه لأنّهما معنيان مختلفان، ذلك بأنّ المشابهة لا ينبغي أن تعني المماثلة."[4] ذلك أنّ الكلمتين تبدوان مترادفتين، المشابهة والمماثلة "بل المشابهة هي الطّاغية على معظمهم في هذا الشأن، ولا نبرئ حتّى مرتاضا نفسه الّذي اصطنع المشابهة في الكتاب نفسه."[5]

ج-5- طقوس الماء:

طقوس الماء أو المطر في المعلّقات السّبع عند مرتاض ارتبط كثيرا بالمجاز "وإنّا لدى قراءتنا المعلّقات، صادفتنا مجازات كثيرة تدلّ على العناية الشّديدة بالمطر لدى أولئك المعلّقاتيين، والمطر أو الماء هو مصدر الحياة،"[6] وحقيقة فائدة الماء قد ذكرها الله في القرآن الكريم، إذ بفضله كلّ شيء حيّا، غير أنّ مرتاضا وقف على المطر والمعتقدات، قد "المطر في

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، ص 244.
[2]- عبد الملك مرتاض، السّبع معلّقات، ص 108.
[3]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّدي العربي الجديد، ص 248.
[4]- عبد الملك مرتاض، السّبع معلّقات، ص 291.
[5]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، ص 248.
[6]- عبد الملك مرتاض، السّبع معلّقات، ص 121.

عامة المجتمعات البدائية والجاهلية خاصّة يرتبط بطقوس فلكلورية، وبمعتقدات وثنية، وربّما بمعتقدات دينية صحيحة كسنّة الاستسقاء الّتي يمارسها المسلمون كلّما ألّح عليهم الجذب."[1] لكن ما لم يستصغه مرتاض هو تفسير وتأويل الدّارسين العرب المعاصرين كلّ شيء في الحياة الجاهلية تفسيرا أسطوريا، وربطها بالخرافات، وهذا ما لا يجده هو في الشّعر يقول: "لا نلفي لها أثرا صحيحا في النّصوص الشّعرية."[2]

وهو هنا يردّ على الكثير منهم لهذه التّأويلات، كمصطفى ناصف، الشّيخ سليم صحيح، "لم تخل معلّقة واحدة من بواقي المعلّقات من ذكر المياه، أو الأمطار، أو الغدران أو ما في حكمها أو ما يكون ملازما لها، أو ما يكون ذا صلة بها.. وربّما يكون لبيد أكثر المعلّقاتيين مع امرئ القيس ذكرا للسّوائل والسّيول."[3] وهكذا وقف مرتاض على أهمّ المعلّقاتيين الّذين صوّرت معلّقاتهم الماء، وإن كانوا كلّهم حاجة إلى هذا الماء إلّا أنّهم اختلفوا في درجة تلك الحاجة للماء عند الإنسان والحيوان والنّبات.

ج-6- نظام النّسج اللّغوي في المعلّقات:

يبدو عبد الملك مرتاض في هذا العنصر أنّه يقف على خاصية أسلوبية، وهو يدرك ذلك، بحيث نجده يقول: "حين نتحدّث عن نظام النّسج اللّغوي للمعلّقات.. سنقع حتما تحت سلطان الأسلوبية.. الّتي تعني الإجراء الّذي يضبط سطح النّظام النّسجي للكلام.."[4] وبصدد حديثه عن نظام النّسج اللّغوي في نصوص المعلّقات حاول مرتاض الوقوف على الاسم والفعل، وعلاقة أحدهما بالآخر في إطار النّسيج الأسلوبي لا النّحوي، إضافة إلى ظواهر أسلوبية أخرى، منها النّداء، الاستفهام، القسم، التّشبيه، ثمّ يطلق مرتاض العنان لمنحاه النّقدي هذا بما له من كبير الصّلة بالبلاغة العربية فيقول: "نتعامل مع بعض هذه الأدوات البلاغية القديمة لإفادة منها في فهم الظّاهرة الأسلوبية لنصوص المعلّقات."[5] وأكثر عنصر وقف عليه مرتاض هو التّشبيه خاصّة في معلّقتي امرئ القيس، وطرفة، وقبل ذلك يعرّج على معلقتي لبيد

[1]- عبد الملك مرتاض، المرجع السّابق، ص 124.
[2]- المرجع نفسه، ص 124.
[3]- المرجع نفسه، ص 134.
[4]- المرجع نفسه، ص 149.
[5]- المرجع نفسه، ص 150.

وعمرو بن كلثوم فرأى أنّ فيهما: "عذرية اللّغة ووحشية النّسج."[1] لأنّ اللّغة العربية الّتي نعتها مرتاض بالعذرية والسّليقة العذراء كانت مفهومة وواضحة عند الجاهليين وفي صدر الإسلام، وأضحت لنا غريبة وحشية، غير أنّ الغريب كما يراه مرتاض "فالغريب حقّا ما كان غريبا في زمانه."[2] أمّا عن النّسج اللّغوي بين نظام الفعل ونظام الاسم فيرى مرتاض أنّ "نسج الأسلوب العربي ينهض أساسا على النّظام الاسمي أكثر من نهوضه على النّظام الفعلي... النّظام الاسمي الّذي يفيد السّكون والثّبات.. في نسج اللّغة عبر المعلّقات، متمثّلا في الحياة بمعانيها المادية.. وفي المظاهر الأدبية والثّقافية (بناء القصيدة، نظام القبيلة، تقاليد الرّعي والتماس الكلأ، وهلّم جرا من سائر المظاهر الأنتروبولوجية)."[3]

كما يقوم نظام النّسج في المعلّقات كما أشار إلى ذلك مرتاض، وأشار إليه موسى ربابعة، هو "ممّا يمكن أن يكون له صلة بنظام النّسج اللّغوي في المعلّقات ما لاحظناه من طفور بعض الأدوات الإنشائية، بتعبير البلاغيين، وأدوات الزّخرفة اللّفظية باصطلاحنا وذلك مثل الاستفهام، ، النّداء، التّعجّب.."[4] وكان قد طرح هذه القضية بغداد بردادي بإسهاب ليس في المعلّقات السّبع بل العشر ككلّ مع تفاوتهم، فكان الحارث اكثرهم في استعمال الاستفهام.

ج-7- التّناص ومستوياته في المعلّقات السّبع:

تطرقنا في الفصل السّابق إلى تناول بعض الأسلوبيين لظاهرة التّناص في تحليلاتهم الأسلوبية، وهذا ما نلفيه أيضا عند السّيميائيين، عند عبد الملك مرتاض: استعمل مرتاض "التّناصية مقابلا لـ (Intertextuality)."[5]

غير أنّ عبد الملك مرتاض في حديثه عن هذه الظّاهرة يشير إلى ظاهرة قضية طرحها النّقاد القدامى، وكنّا أشرنا إليها في المدخل، حول التّناص والسّرقات، لكن في دراسة أخرى غير المعلّقات، فيقول: "إذا كان كلّ من تعريف بارت، ومعجم لاروس الموسوعي يقرّ بإباحة

[1]- عبد الملك مرتاض، السّبع معلّقات، ص 152.
[2]- المرجع نفسه، ص 143.
[3]- المرجع نفسه، ص 171.
[4]- المرجع نفسه، ص 175.
[5]- المرجع نفسه، ص 185.

السّرقة لدى تدبيج أيّ نصّ أدبيّ، كما يبيح المعارضة، والتّلميح والإشارة، أفلا يكون الحداثيون الفرنسيون نتيجة لذلك هم أيضا، مظنونين بالسّرقة النّقدية حين أخذوا هذا المعنى من جان جيرودو وسوائه فلم يشيروا إليه وهو أسبق منهم إلى تأسيس فكرة النّص، وذلك حين أطلقوا على السّرقات الأدبية مصطلحا جديدا هو التّناص (Intertextualité). فلقد زعم الرّجل أنّ كلّ الكتابات مسروق بعضها من بعض ما عدا الكتابات الأولى، على الرّغم من أنّ الكتابات الأولى هي نفسها في منظورنا مأخوذة غالبا ممّا كان سبقها، وإن لم نستطع معرفة المصادر والأصول الّتي انبثقت عنها، كما وقع للبكاء عل الأطلال الّتي بكاها امرؤ القيس في مطلع معلّقته، وهو لم يزد في الحقيقة على أن حاكى شاعرا قديما هو ابن خزام الّذي كان قد بكاها قبل..."[1]

وبهذا يصل عبد الملك إلى أنّه بعد الاطّلاع اقتنع بأنّ "العرب عرفوا فكرة التّناص في مفهومها وأبعادها وبعض وظائفها، وإنّما فاتهم أو أعجزهم أن يصطنعوا المصطلح الغربي الّذي لم تستعمله جوليا كريستيفا ورولان بارط إلّا في الثّلث الأخير من القرن العشرين."[2]

ومن هنا استدعى انتباهه جملة من الظّواهر في هذا التّناص الّذي قصّ أثره في نصوص المعلّقات السّبع قصا لطيفا حتّى وقع له منه طائفة صالحة، ومقادير وافرة: فوفر له منه ما يطلق عليه "اللّغة المشتركة، أو التّناص اللّفظي.. ومنه التّناص النّسجي، وما قد يطلق عليه التّناص الذّاتي، وما قد يطلق عليه التّناص المضموني."[3]

ويتحدّد التّناص اللّفظي: في كونه أنّ هناك "ألفاظا كثيرة وردت لدى ناصّين فتداولها آخرون متناصين معها، معجبين بها، محاكين لها،"[4] ومن حقول هذه الألفاظ على سبيل المثال: الطّلل والرّسم والدّار والمنزل وما في حكمهما، أمّا التّناص المضموني: يقوم هذا النّوع على "الاستلهام والاستيحاء"[5] لبعض المضامين والأفكار الشّعرية الّتي تتكرّر عند مختلف المعلّقاتيين في معلّقاتهم، كعين والآرام وما في حكمهما، ملاحقة الموت للإنسان، الهروب بالنّاقة.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، نظريّة النّصّ الأدبي، ص 193.
[2]- المرجع نفسه، ص 194.
[3]- عبد الملك مرتاض، السّبع معلقات، 190.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 190، 203.
[5]- المرجع نفسه، ص 205

ويكمن التّناص النّسجي في "محاكاة النّسج ومقابسة الكلام ومناصة الخطاب، التّناصات الثّنائية."[1] مثل قول كلّ من امرئ القيس وطرفة: وقوفا بها صحبي على مطيّهم يقولون لا تهلك أسى وتجمّل (امرؤ القيس) وتجلّد (طرفة)، وهذا البيت هو ما نظر إليه النّقد الانطباعي على أنّه سرقة من طرفة لامرئ القيس، وهنا تكمن أكثر جمالية ونوعية النّقد المعاصر في إعطاء قراءة مختلفة لقراءات سابقة.

والتّناص الذّاتي: **هو** ما يبدي الجديد في طرح مرتاض هو إيجاد ما لم يجده سابقيه التّناص الذّاتي، ويقصد به ما يتكرّر من لفظ ونسج ومعنى عند الشّاعر الواحد، كثر هذا النّوع عند امرئ القيس، بحيث كان يعيد لفظا أو معنى أو نسجا قاله من قبل، مثل قوله: كأنّ دماء الهاديات بنحره.... فألحقنا بالهاديات ودونه.." إذا جاوزنا إطار المعلّقات ألفينا امرأ القيس يتناص مع نفسه."[2]

ج-8- جمالية الإيقاع في المعلّقات:

والإيقاع الّذي يريده مرتاض هو: "مجموعة أصوات متجانسة متناغمة، ومشاكلة متماثلة، ومتضافرة متفاعلة: تتشكّل داخل منظومة كلامية لتجسّد عبر نظام صوتيّ ذاتي ينشأ عن تلقائيات النّسج بالسّمات اللّفظية، نظاما إيقاعيا يقع وسطا بين دقّة العروض في ميزانها، وتساهل النّثر في فوضاه."[3] ومن هنا مرتاض يميّز بين حميمية وضجيجية الإيقاع، ذلك أنّ: "إيقاع البحر الطّويل يستأثر بمعلّقات امرئ القيس وطرفة وزهير. ولقد كانت رويّات المعلّقات الثّلاث مكسورة الصّوت إيغالا في حميمية الأوّل والثّاني خصوصا (القيس وطرفة)... مضافا إليها عنترة، أبعدت هذه المعلّقات من إيقاع الضّجيجية إلى إيقاع الحميمية.. بينما نلفي المعلّقات الثّلاث الأخريات (مُها، سينا، ساء) اختيار هذه الأصوات إيقاعا خارجيا أو رويا كان بدافع الرّغبة في إشباع النّفس الشّعرية من الضّجيجية الدّالة على الاحتجاج والغضب (تغير إيقاع البحر بين هذه الثّلاث بين الكامل، والوافروالمديد)."[4]

---

[1]- عبد الملك مرتاض، المرجع السّابق، ص 209.
[2]- المرجع نفسه، ص 212.
[3]- المرجع نفسه، ص 217.
[4]- المرجع نفسه، ص 229.

ج- 9- صورة المرأة الأنثوية في المعلّقات:

وبعد هذا انتقل مرتاض إلى المقال الثّامن حول الصّورة الأنثوية للمرأة في المعلّقات: "ما أكثر ما توقّفوا لديها فتحدّثوا عن رمزيتها، وواقعيتها، ووضعها الاجتماعي لكن أحدا .. لم يتناول المرأة الجاهلية على هذا النّحو الّذي نحن عليه الآن،"[1] وحاول مرتاض بذلك الكشف عن وضع المرأة في المجتمع الجاهليّ، ونظرة الرّجل إليها، فتمخّض عن ذلك وقوفه على: الحضور الاجتماعي للمرأة في الجاهلية، والبحث في رمزية النّساء، ثمّ حقيقة المرأة في المعلّقات، فانتهى إلى أنّ "لا نرى أي مبرّر.. كان يحمل أولئك المعلّقاتيين على التّلميح دون التّصريح، وعلى التّرميز دون التّقرير.. وتوصيف المرأة من بين الآيات الّتي نتخذ منها ظهيرا على إبعاد رمزية المرأة."[2] ثمّ يفنّد مرتاض كلّ تلك النظرات إلى المرأة بالتّطرّق إلى جمالية المرأة في المعلّقات، فذكر: وصفها والقيمة الجمالية لذلك، وملابسها، وزينتها وتزيّنها، وحليّها، وعطرها وتعطّرها، مستشهدا بذلك بشواهد شعرية من المعلّقات.

ثمّ في المقالين الأخيرين يبدو مرتاض معتمدا أكثر على الأنثروبولوجيا، خاصة في المظاهر الاعتقادية في المعلّقات: معتقدات العرب في الجاهلية، الحيوان في المعلّقات، أصناف الحيوانات والطّير والحشرات في المعلّقات، وما تشكّله من رموز.

أمّا الصّناعات والحرف والمرتفقات الحضارية في المعلّقات: فهو أيضا جانب جديد أظهره مرتاض بقراءته هذه، إذ الصّناعات والحرف تجسّدت في معلّقة القيس، وفي معلّقة طرفة، في معلّقة لبيد، ولدى معلّقاتيين آخرين، ثمّ وقف على مرتفقات الحرب والسّلطان، ثمّ المائدة ومرتفقاتها في المعلّقات، وبعدها مرتفقات الفروسية والسّفر في المعلّقات. ويبدو أنّ هذه الموضوعات الأخيرة كثير منها جديد في الطّرح وحتّى التّناول في المعلّقات خاصّة، وهذا من على الجديد الّذي وقف عليه مرتاض وتمّز به عن البقية.

وهكذا أخذنا عبد الملك مرتاض برحلة أخرى في تلك النّصوص، والّتي تبدو مختلفة عمّا رأيناه سابقا، فمرتاض كان من بين أولئك الّذين حافظوا على المجموعة الشّعرية المعلّقاتية

[1]- عبد الملك مرتاض، السّبع معلّقات، ص 235.
[2]- المرجع نفسه، ص 262.

كما فعل بغداد في قراءته الأسلوبية لها، وإن كان مرتاض قد اكتفى بالسّبع معلّقات منها في قراءته السيميائية الأنثروبولوجية، وكان قد تراجع عن ذلك كمال أبو ديب، حينما رأى أنّه من الصّعوبة القراءة الكاملة للمعلّقات ككلّ، فمرتاض يخبرنا عن عشقه لهذه النّصوص على حدّ تعبير التّفكيكيين، فيقول: "عايشنا هذه المعلّقات السّبع العجاب أكثر من سنتين، ظلنا خلالهما نقرأها، ونعيد قراءتها، حتّى تجمّع لدينا مقدار صالح من المواد ممّا لو جئنا نحلّله كلّه لكان هذا العمل خرج في مجلّدين اثنين على الأقلّ.."[1] ويقول عنها أيضا "أسراب متناثرة من السّمات اللّفظية –حين تجتمع، وتتعانق، وتتوامق، وتتجاور، وتتحاور، وتتضافر، فتتناسخ ولا تتناشز- فتغتدي نسجا من الكلام سحريا، ونظاما من القول عطريا.."[2]

وبهذا تغدو المعلّقات السّبع ككلّ نسق واحد أو علامة دالة، لأنّ القراءة تتغيّر بتغيّر القراء والإجراءات، لكنّ العلامة المعلّقاتية تبقى مميّزة مجموعة إن هي بسبع أو بعشر قصائد معلّقات علامة أنثروبولوجية فيها ما فيها من الدّلالات المتعدّدة والمتنوّعة والمختلفة.

وإذا كانت السّيميائية هي المنهج الّي يجمع بين البنيوية والسّيّاقية فلا ضير في أن يردفه مرتاض إلى الأنثروبولوجية الّتي تبحث في معرفة الإنسان ومختلف علاقاته بكلّ ما يحيط به في الوجود بجميع تمظهراته، فغدت المعلّقات علامة سيميائية أنثروبولوجية.

غير أنّ من خلال طرح هذه المقالات الّتي ضمّتها هذه الدّراسة يبدو لنا أنّ مرتاض لم يكتف بالسّيميائية والأنثروبولوجية فقط، والبنيوية، بل اعتمد الأسلوبية كما رأينا في المقال الخامس: النّسج اللّغوي، وحتّى التّأويلية "التّأويلية جاءت إجراء فعّلا لتخليص النّقد الأدبيّ من بعض ورطته حيث إنّه ما أكثر ما كان يدّعي لنفسه الموضوعية.. التّأويلية بإجراءاتها المتفتّحة من بين الأدوات الحداثية تنقذ النّص من ذلك البلاء الّذي كان يمثّل في إصدار أحكام القيمة على التماس الجودة أو الرّداء،"[3] ولم تفته الإشارة إلى التّفكيكية حين قال: "الغاية من القراءة لم تعد مقصورة على جانبها التّجريبي فحسب.. ولكن إبراز وظيفة التّطنيب (البناء) والتّقويض

[1]- عبد الملك مرتاض، المرجع السّابق، ص 24.
[2]- المرجع نفسه، ص 5.
[3]- المرجع نفسه، ص 218.

(التّفكيك) للنّص الّذي تتولّى القراءة النّهوض بلعبه"[1]، ومع ذلك كلّ ما اعتمده يرجع في الأخير إلى الأنثروبولوجية الّتي طغت على التّحليل منذ البداية، وحتّى مرتاض يعترف بذلك.

أمّا عن المعلّقات السّبع فعبد الملك مرتاض إن صحّ التّعبير يقدّسها كثيرا، فلا يغفل عن الإثراء لهذه النّصوص في أيّ صفحة خاصّة معلّقة امرئ القيس، وهذا قد سبقه إليه الكثيرون، يقول عن المعلّقات كلّها: "المعلّقات مدرسة شعرية، ولا ينبغي أن تدرس إلّا ضمن هذا المنظور الفنّي،"[2] على أنّها السّموط الرّوائع.

وبهذا يمكننا القول أنّ "تجربة مرتاض النّقدية، أكّدت بصورة ضمنية، أنّ بالإمكان دراسة نصّ قديم بأدوات منهجية حداثية، دون استنفاد أسراره وخفاياه.. وهو صنيع منهجيّ يؤازره فيه جلّ النّقاد المعاصرين أمثال كمال أبو ديب في دراسته للشّعر الجاهلي، ومحمد مفتاح في دراسته لنونية أبي البقاء الرّندي..."[3]

ومع ذلك فهناك من يرى أنّ "المقاربة السّيميائية الّتي أتاها عبد الملك مرتاض تفتقر إلى ما يميّز الإجراء السّيميائي عن الإجراءات الأخرى وهو المربّع السّيميائي أو العلامي لسبب لاحظه وجيها في عدم إيفائه التّحليل كلّ حقّه، ولو أنّه أتمّه لكان بلغ عدّة مجلّدات، كما أنّ عنوان الدّراسة خصّص منذ البداية كمقاربة، فتطبيق منهج كامل بإجراءاته يحمل من الصّعوبة والتّجاوز أكثر ممّا يتصوّره عقل أيّ متلق، وقد يتمرّد التّحليل أو الدّراسة لأن يصير مادة لغوية فضفاضة هلامية الشّكل لا يقدر النّاقد على حصرها فتبلغ مجلّدا كاملا، كما قد يبلغ البيت الواحد أو المقطوعة تحليلا، كتابا بأكمله، ومع ذلك فهي لا تسلم من النّسبية والنّقص في العمق في بعض الأحيان،"[4] ولكن محاولاته النّقدية هذه تضاهي محاولات كمال أبو ديب، أو لنقل محاولاتهما: "تندرج في إطار التّأصيل الّذي لم يكن وقفا على هذين النّاقدين، وإنّما كانا لهما قصبات السّبق في ترسيخ آليات القراءة النّسقية الّتي تجاوزت دعاوى القراءة السّياقيّة."[5]

[1]- عبد الملك مرتاض، المرجع السّابق، ص 219.
[2]- المرجع نفسه، 102.
[3]- يوسف وغليسي، الخطاب النّقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 125.
[4]- بن ضحوي خيرة، القراءة النّسقية للخطاب الشّعري الجاهلي، ص 115.
[5]- أحمد يوسف، القراءة النّسقية، ص 18.

كما كانت غاية مرتاض المنهجية، المتعدّدة الأشكال أن "يضع لبنة لتشييد صرح مدرسة نقدية عربية تقوم على قراءة النّصّ الأدبي من منظور جديد إذا يتخذ بعض الأدوات المستجلبة من مناهج الغرب فإنّه يظلّ مع ذلك في أساسه عربي الذّوق، عربيّ الصّقل، عربيّ الإشراقة على حدّ تعبيره."[1]

ودراسته للمعلّقات وتحلّيه فيها بروح اللاّمنهج أو المنهج المركّب قد أفاده في تطويع المنهج الغربي بالطّريقة التّراثية، ودراسته للمعلّقات تنم عن روافد مرتاض النّقدية بين الأصالة التّراثية، والحداثة الغربية، ممّا ساعده على التّعامل مع الثّقافة الوافدة ببصيرة متفتّحة وذوق أصيل، فلم يتعامل مع المناهج الغربية بروح آلية عمياء، بل كان يطعّمها بذوق تراثيّ، ويصل الغربي بالعربي ليس بين النّص والنّقد بل حتّى بين النّقاد أنفسهم عرب وغرب. ولعلّ كتابه السّبع معلّقات يشكّل خلاصة منهجية واعية، تتبلور عندها جملة محاولات التّأسيسية التّجريبية تنظيرا وتطبيقا. فهو ثورة منهجية منظّمة، تحارب القديم البالي، وتؤسّس للجديد العصري من منظور ألسني مهيمن.

وإذا كان "محمد مفتاح سبّاقا إلى مبايعة المنهج السّيميائي في مقاربة النّص الشّعري العربي فإنّ الّذي حمل المشعل بعده دون منازع هو النّاقد عبد الملك مرتاض.. هما النّاقدان الوحيدان اللّذان التزما بمحاولة نقل المناهج النّقدية المعاصرة، خاصّة المنهج السّيميائي."[2]

ولم يكتف مرتاض بهذه الدّراسة للمعلّقات فقط بل له كتاب "الشّعر الأوّل معالجة تاريخية رصدا وأنتروبولوجية مقاربة وسيمائية تحليلا لمطالع المعلّقات،"[3] صدر عن أكاديمية الشّعر في لجنة إدارة المهرجانات والبرامج التّراثية والثّقافية بأبي ظبي، نشر عام 2015م، لكن لم نحصل عليه وإلّا لأدرج ضمن هذه الدّراسة، ذاكرا المعلّقات بالتّرتيب، ومخصّصا لكلّ معلّقة فصلا، مقترحا عناوين لها:امرؤ القيس والمعلّقة الأولى، لبيد والشّعر الأوّل، عنترة الشّاعر الثّائر من العبودية إلى الحرار، بكائية زهير عند طلول دار أمّ أوفى، أسماء الحارث

---

[1]- يوسف وغليسي، الخطاب النّقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 121.
[2]- مختار ملّاس، التّجربة السّيميائية العربية في نقد الشّعر، الملتقى الدّولي السّادس، السّيمياء والنّص الأدبي، 18، 20 أفريل ، 2011م، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ص 126.
[3]- عبد الملك مرتاض، الشّعر الأوّل، صحيفة العرب، نشر 4/24/ 2016م، ع 10255.

ومناحة على أطلال دارها، بكائية طرفة على طلول خولة في مواسم الوشم، النّابغة ومناجاته المجهودة لميّة المفقودة.

وإذا كان عبد الملك مرتاض قد زاوج بين السّيميائية والأنثروبولجيا للمعلّقات، فهناك من زاوج بين المنهجين السّيميائي والأسلوبي في قراءته للمعلّقات، ومن هؤلاء السّعيد موفقي، وإن كان عبد الملك مرتاض: يقرّ بـ: "الفروق الموجودة في السّبع معلّقات."[1] ويظهر ذلك في غلاف كتاب الدّراسة الّذي ضمّ سبع صفائح عليها خطوط مجزّأة إلى أشطر بشكل عمودي، بنفس الحجم ومتداخلة، غير أنّها ليست بنفس اللّون بعضها متقاربة الألوان، لكن ليس نفسه، فيه تدرّج فهي متشابهة في خصائص، ومتميّزة ومختلفة عن بعضها البعض في خصائص أخرى، ولعلّ هذا يتماشى مع ما وصل إليه كمال أبو ديب، وإن لم يعبّر عن ذلك رسما، من أنّ المعلّقات سبع أو عشر تشكّل بأكملها بنية واحدة، إلّا أنّ لكلّ معلّة ميزتها الخاصّة بها، فإنّ سعيد الموفقي، هو الآخر أيضا وقف على عتبة العنوان والتّسمية، وغيرها من الأمور الّتي سنكتشفها في المبحث الموالي.

3 – السّعيد موفقي ومقاربته السّيميائية الأسلوبية للمعلّقات:

تبدو هذه الدّراسة السّيميائة الأسلوبية للمعلّقات مختلفة نوعا عن سابقتها (المقاربة السّيميائية الأنثروبولوجية)، وحتّى عن المقاربات الأسلوبية والبنيوية، فيما رأيناه في الفصول والمباحث السّابقة، فهي محاولة لقراءة العتبات النّصية، باعتماد صاحبها – وإن لم يصرّح بذلك- نظرية المُناص عند جيرار جينات (Gérard Genette)، لأنّ هذه النّظرية تشتغل على العتبات النّصية الّتي تعتبر من أهمّ قضايا النّقد المعاصر، "لما تقدّمه من إضاءة للنّص، وكشف أغواره، حيث أصبحت تشكّل حقلا معرفيا مستقلّا له مصطلحاته الخاصّة،"[2] ويقول جيرار جينات في تعريفه للعتبات: "كلّ ما يجعل من النّص كتابا، يقترح نفسه على قرّائه، أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار، ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا العتبة أو البهو الّذي يسمح لكلّ منّا دخوله أو الرّجوع منه،"[3] وبذلك تكون العتبات "بمثابة السّياج الّذي يحيط

[1]- عبد الملك مرتاض، السّبع معلّقات، ص 91.
[2]- فيصل الأحمر، معجم السّيميائيات، ط1: 2010م، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ص 223.
[3]- وداد أبو شنب، المتعاليات النّصية عند إميل حبيبي، مخطوط رسالة ماجستير، 1998م، جامعة تيزي وزو، ص 148.

بالكتاب، من العنوان، وشبه العنوان والعنوان الفرعي والمقدّمة والملحق والتّنبيه والتّمهيد والحاشية والهوامش .. وغير ذلك من المؤشّرات،"[1] ومن هنا يغدو لكلّ نصّ إبداعي نصّه الموازي كما اصطلح عليه جيرار جينات، المتمثّل في عتبات هذا النّص.

وإذا رجعنا إلى السّعيد موفقي نجد شيئا من نظرية العتبات في بعض عناصرها أو جزئياتها، وليس بالنّقل الحرفي الكلّي لها، بحيث نلفي بحثه في عتبات المعلّقات من خلال الوقوف على عتبة المعلّقات أو شعرية العنونة، وتجنيس القصيدة واختيار عتبة اسم الشّاعر، ثمّ عتبة الطّلل، وأيضا تنوّع الموضوعات ووحدة الخطاب في المعلّقات، ثمّ الجملة الفعلية وسحر الحركة في المعلّقات، بالجمع في الإجراءات الأسلوبية والسّيميائية.

ولا ينفكّ السّعيد موفقي كغيره من الإشارة إلى عظمة وكبر شأن هذا النّتاج الشّعري فيقول عن ضخامة المعلّقات: "النّص الشّعري الكفء بحجم المعلقات يلغي القراءات السّطحية ويفرض على النّظريات الموضوعة والمترجمة على حد سواء إعادة صياغة مقاييسها، خاصة تلك الّتي لم تُهضم من أصولها و تكتفي دوما باستنتاجات الآخر وبقناعة هشّة عن طريق المقاربة بالتّحايل على مضامينها ممّا يكشف عيوب القراءة التي تفتقر إلى المنهجية شكلا ومضمونا ويبعدها عن التّصنيف الأكاديمي الجاد،"[2] أي أنّ هذه المجموعة الشّعرية ينبغي أن تقرأ بآليات وتقنيات جديدة، ولعلّ هذا سببا لدراسته هذه، الّتي جنح فيها إلى المزاوجة المنهجية، فيما يلي:

أ- المنهج وازدواجيته:

ويعمد السّعيد إلى الجمع بين المنهجين في قراءته هذه للمعلّقات، انطلاقا ممّا يردّده الكثير من أنّ طبيعة النّص هي الّتي تفرض منهج المقاربة، لأنّ "المزج بين قراءتين أو منهجين لا تقتضيه طبيعة العملية النّظرية بقدر ما تمليه روح النّص الذي يثير فضول الحسّ

[1] -جميل حمداوي، السّيميوطيقا والعنونة، مجلّة عالم الفكر، م25/ع3/ مارس 1998م، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 103.
[2] - السّعيد موفقي، شعر المعلّقات، المزج بين الأسلوبية والسّيميائية استحضار تلقائي للقصيدة والمتلقّي، مجلّة أصوات الشّمال، أفريل 2016م. http://www.aswat-elchamal.com

والإدراك لدى القارئ وتجعله ينقّب في تفاصيله والتّفتيش في مختلف مستوياته،"[1] وهو بذلك لا يخالف سابقه عبد الملك مرتاض، حينما أقرّ بأنّ طبيعة النّص هي الّتي تحدّد منهج أو نوع المقاربة.

ذلك لأنّ طول النّص يتطلّب ذلك، بحيث "يكون الكشف عن نظام العلامات في هذا النّص على أساس أنّها قائمة بذاتها فيه لا مجرّد وسيط، وذلك بتعرية البنية الفنّية له، وبصهرها في بوتقات التّشاكل، والتّباين، والتّقاين، والانزياح الّذي يحرّف الدّلالة عن موضعها، فيمنحها خصوصية دلالية جديدة طرأت عليها وانضافت إليها بفعل التّوتّر الأسلوبي،"[2] كما أنّه "يتعذّر تناول نص طويل بمنهج جانح إلى السّيميائية، لما يتطلّب تتبّع كلّ منطوقاته من تحليل فرداني، ومزدوج، ومركّب وجمعاني، ونحوي ودلالي، ومورفولوجي..."[3] ومن أسباب ذلك أيضا هو وجود بعض الأمور الغامضة والمبهمة، "والكشف عنها يقتضي التّعدّد الفعل القرائي بتعدّد النّظر إليها."[4]

ثمّ إنّ المزاوجة بين منهجين أو أكثر من خلال الرّؤية الشّمولية "ليست عائقا يثقل كاهل الدّارس، ويبدّد جهوده، ويعوّق سيره، وإنّما هي بمثابة المعين الثّري، يغترف منه كلّما شاء، بل كلّما دعت ضرورات التّحليل للاستفادة من هذا الحقل أو ذاك شريطة أن يظلّ الإطار واحدا يؤول إليه كلّما انتشر خارجه يمنح أداة أو يستعير مفهوما، أو يستنجد بمعرفة."[5]

أمّا عن النّجاح في هذا التّركيب المنهجي فيقول عنه السّعيد الموفقي: "إنّه مرهون بما يخزنه هذا النّص من نتاج مختلف، إن لسانيا أسلوبيا، من لغة وبلاغة ونحو وعروض وإن كان شعرا، أو سيميائيا إن حفّزت عتباته المتلاحقة بداية ونهاية الذهن والمدارك ، فتكون فاعلية التواصل بين النّص والقارئ إيجابية تثري القراءة وتفتّق الحالات الكامنة فيه بحس إبداعي ملفت، ينقّب عن جواهره الّتي تحتاج إلى إزالة الغموض والغبار عنها بشكل جمالي

1- المرجع السّابق.
2- عبد الملك مرتاض، التّحليل السّيميائي للخطاب الشّعري، ص 144.
3- المرجع نفسه، ص 152.
4- حبيب مونسي، نظريات القراءة في النّقد المعاصر، ط: 2007م، منشورات دار الأديب، وهران، ص 77.
5- المرجع نفسه، ص 76.

مؤثر يقف على متعالياته بذائقته لا بالتّقليد ولا بما قيل قديما أو حديثا،"[1] وكأنّ النّص بحر فيه ما فيه من الدّرر لكن نوعية آليات وصلاحيتها في التّنقيب عنها وإخراجها هو الأساس.

ويواصل الموفقي في تعليله لاختيار المنهج وعلاقة ذلك بالنّص قائلا: "ولذلك فتناوُلُنا للمعلقات سيكون من قبيل القراءة الذاتية - العلمية الّتي امتزج فيها المنهجان، الأسلوبية بالسّيميائية، إذ ما سبق هذه القراءة كثير في تناول المعلّقات وولوج عالمها بأساليب مختلفة، كثير منها يتضمّن اجتهادا وانطباعا، تذوقها يكشف مقدرة محترمة في تعاطي مستويات النّص الفنية والجمالية والإيقاعية، بدء بمخزون صور الطّبيعة والحياة والعيش وتجارب متنوّعة باح بها الشّعراء باحترافية عربية متميّزة، قصائدهم مستمدة من البيئة العربية البسيطة، تتحرّى الصّدق في تناول المشاعر والعلاقات الإنسانية في قوتها وضعفها، في توهّجها وخفوتها، ومن هنا تراءى لي الوقوف على المعلّقات من الوجهة الأسلوبية و كذا السّيميائية الّذي اقتضته طبيعة النّص وفرضته فرضا، أتاحت بهذا الشّكل فرصة تفصيل فاعليته وهو يتماوج مع مكتسبات الشّاعر الفحل و قدراته الإبداعية على لغة النّقاد القدامى، وحسن صياغته للكلم وصهره لأفكاره واختياره للإيقاع الأعذب والأنسب لمشروعه الشّعري."[2]

و إذا كانت الأسلوبية بأنّها "بحث عما يتميز به الكلام الفنّي عن بقية مستويات الخطاب أوّلا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا،"[3] فإنّنا نلفي الموفقي يشير إلى هذا موضحا، وذلك لمّا "تتسم العملية القرائية للنّص بالوقوف الحذر لدى كلّ مثير يبدو لنا في شكله ومضمونه، لذلك تقتضي ظاهرة التّأويل والتّحليل تفكيك مستوياته اللغوية والبلاغية والإيقاعية، وما تشكله مجموع العناوين، مجموعة ومنفصلة، على مستوى المتن وهو يتلاحق منذ الاستهلال إلى الخاتمة المفترضة، بقصد أو بغير قصد من الشّاعر أو السّارد،"[4] ومن هنا تكون فرضيات الأسلوبية كمنهج مساعدة على ملامسة المتن باعتبارها علما يعنى بدراسة وقائع التّعبير في اللّغة المشحونة بالعاطفة المعبّرة عن الحساسية.

---

[1]- السّعيد موفقي، شعر المعلّقات، المزج بين الأسلوبية والسّيميائية.
[2]- المرجع نفسه.
[3]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ط: 1397هـ، الدّار العربية للكتاب، ص 33.
[4]- السّعيد موفقي، شعر المعلّقات، المزج بين الأسلوبية والسّيميائية.

ومن هنا كان وقوفه على جملة من الخصوصيات الجمالية في المعلّقات كما وصلت إلينا وتذوق وقائعها المختلفة، باعتبار المعلّقات نتاجا مكثّفا من المواد اللّغوية والإبداعية ومستويات أخرى تكتشف في حينها كطاقة كامنة تنتظر التفجير "ويقصد بها طاقة الكلام الّذي يحمل عواطف المتكلم وأحاسيسه حيث أن المتكلم يحاول أن يشحن كلماته بكم كبير من الدلالات التي يظهر أثرها على المتلقي وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات كما يسمّيها البعض ويعد بالي رائدا لهذا الاتجاه"[1]، وللقراءة التّأثرية حظ في "استقراء مستويات المتن أسلوبيا كما تحدّده العملية التّحليلية و تستشرفه المتابعة البلاغية واللّسانية."[2]

ويلحق بعد ذلك السّعيد موفقي سببا آخر من أسباب إلحاق السّيميائي بالأسلوبي الّذي اقتضته طبيعة متن المعلّقات بأن تكون للأسلوبية "مصاحبة سيميائية فاعلة في الاشتغال على عتبات المعلقات كما بدت في عناوينها و فواتيحها باعتبارها قراءة لمتعاليات النّصوص وما تتسم به من شعرية ملفتة،"[3] كظاهرة الطّلل وارتباطه المكاني ودلالاته الّتي استوحاها الشّاعر، ومن هنا كانت لنا وقفة السّعيد الموفقي الفاحصة في هذا المستوى المتمايز في المعلقات خاصة، ولعلّ بهذا الاتجاه يتمكّن من التّعرف على شفرات النّص باعتبار القراءة العتباتية رؤيا موازية لخلفيات متوارية في خطابها واستكناه لذّة التّعمق في حقيقة ظاهرة المعلقات كما ادّعتها التجربة الشّعرية في العصر الجاهلي، وقد اتّبع السّعيد موفقي جملة من الميكانيزمات الّتي كشفت عن جملة من الظّواهر الكامنة في نصوص المعلّقات نجملها فيما يلي:

ب- العتبات:

تطرّق فيها السّعيد إلى عتبة العنوان الجامع لهذه النّصوص، وهو المعلّقات، ثمّ عتبة اسم الشّاعر وتجنيس القصيدة، ثمّ عتبة الطّلل، سنشير إليها في هذا المبحث، وقبل ذلك لا مناص لنا من الإشارة إلى أنّ العتبة "مسار عنوناتي مصاحب يعتمد على رخصة متنوعة التّناول، قد يكون التّراث أحد أهم مبرّراتها الجمالية والواقعية، وتشكّل الشّعرية (Poetics) في تناول العنوان اتّصالا جماليا في العملية الإبداعية إذ "تتمحور اشتغالاتها منذ القديم وإلى الآن

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 44.
[2]- السّعيد موفقي، شعر المعلّقات، المزج بين الأسلوبية والسّيميائية..
[3]- المرجع نفسه.

في استقصاء القوانين الّتي استطاع المبدع التّحكم بوساطتها في إنتاج نصّه، والسّيطرة على إبراز هويته الجمالية، ومنحه الفرادة الأدبية، وفضول الشّاعر وميزاجه عملية ثانية تكثّف من الصّور ودلالاتها، تساهم في تفتّق عملية تأويل المعنى لدى المتلقي على رأي القائل: إنّ المعنى كامن في النّص الأدبي، وترفض حصر المعنى بالنّص وتميل إلى الاعتقاد بأنّ القارئ هو المولِّد الحقيقي للمعنى."[1] أي أنّ القارئ هو الّذي يكشف عن ذلك المعنى وفق قراءته ونوعيتها وأدواتها وإجراءاتها، وهكذا يتعدّد القراء وتتنوّع بذلك المعاني.

ب-1- عتبة المعلقات وشعرية العنونة:

ولأنّ العنوان عنصر مهمّ وأساسيّ في النّصوص زادت أهميّته خاصّة مع السّيميائية، باعتباره نصّا صغيرا له دلالة كبيرة، وهو عند السّيميائيين سؤال إشكالي يتولّى النّص مهمة الإجابة عنه، وهذا ما نجده في عنوان المعلّقات الّتي مازالت الأسئلة عنها مسار بحث.

فعتبة المعلقات كما يراها الموفقي "عنوان جامع لكلّ القصائد التي وصلت إلينا من الشّعر الجاهلي وهي تحمل خصوصية بيئية وجمالية، ولا نجد عنونة خاصة بكلّ قصيدة تمنع تكرارها غير أنّها تذوب في الأخرى تحت هذا الاختيار الذي صنّفته العملية الانطباعية لدى الشّعراء العرب والمتذوقين والنّقاد على حدّ سواء، و لذا التّوثيق الأدبي للمعلّقات لايذكر قصيدة امرئ القيس بخصوصيته الشّعرية، إنّما تحت عنوان معلقة امرئ القيس ومثلها معلقة طرفة بن العبد ومعلقة زهير بن أبي سلمى،"[2] وغيرهم من شعراء المعلّقات الّذين انفردت قصائدهم وتميّزت بعناوين خاصّة بها تحمل في جزء منها الاسم الجامع لهذه المجموعة الشّعرية وفي الجزء الآخر نسبة هذه القصيدة أو المعلّقة إلى مبدعها.

وضمن هذا المعطي يكون العنوان "علامة جوهرية للمصاحب النّصي، رغم اختلاف النّقد في صياغة وضعه الاعتباري، فهو تارة جزء من النّص، أي المتوالية اللّسانية الأولى فيه، و هو تارة أخرى مكون خارجي، أي العنصر الأكثر خارجية ضمن المصاحبات النّصية

[1]- المرجع السّابق.
[2]- المرجع نفسه.

المؤطرة للعمل. ويصير الأمر مدعاة للتّأمل، عندما نجد كلّ هذه الطّروحات مصاغة ضمن مرجعية نقدية واحدة حالة شارل غريل (Charels Grivel)."[1]

وتسميتها بالمعلّقات أمر مختلف فيه لدى أصحاب الأخبار مثلما سبق وأن أشرنا، فقال ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد وابن الرشيق صاحب العمدة وابن خلدون صاحب المقدّمة وكثير سواهم ممن نقل عن الصّدر الأول من نقلة الأخبار: إنّ العرب قد بلغ من تعظيمهم إياها أن علّقوها بأستار الكعبة فسميت بالمعلّقات، ومن وجوه التسمية بذلك لعلوقها بأذهان صغارهم قبل كبارهم، و مرؤوسيهم قبل رؤسائهم، عناية بحفظهم لها كمعلّقة عمرو بن كلثوم، وقضية أو "أسطورة تعليق المعلّقات" كما عنونت أحلام حسن فصل من دراستها "من قضايا المعلّقات"، لازالت محل بحث النّقد إذ تعتبر من بين قضايا المعلّقات الّتي يخوض فيها كتاب أحلام حسن الصّادر مؤخّرا عن الهيئة المصرية العامة لقصور الثّقافة.

ومع ذلك فالاهتمام بما هو خارج المعلّقات في مسألة التّعالق و انشغال المتلقي بها كما يرى الموفقي "خلق توازنا آخر للعملية القرائية قديما وحتّى لدى مستويات نقدية ضليعة بالعملية الإبداعية وفاعليتها فيها، ولم يعد اهتمامهم سطحيا، اتّخذت مرجعا معياريا قارا في المقابلات والمقارنات والموازنات الإبداعية الشعرية، بدء بمعيار الفحولة الّذي اندمج في حياتهم الإبداعية بعدما كان ممارسة اجتماعية وتقليدية في التّفكير والسّلوك والمعتقدات شأنه شأن ما يحرّك فصاحتهم وبيانهم وبلاغتهم وفروسيتهم،"[2] إذ أنّ الفحولة "صفة عزيزة، تعني التفرّد الّذي يتطلب: غلبة صفة الشّعر على كلّ صفات أخرى في المرء،"[3] خاصّة وأنّ القبيلة كانت تمجّد من أفرادها الفارس والشّاعر.

والملاحظ أنّ العنوان الرّئيسي لكلّ المعلقات بهذه التّسمية قد ساهم فيه الجميع واستقرّ ذوقهم على اختيار حازم توحدت فيه الانطباعية وتشابهت المشاعر والمدركات الحسّية على سجيتها وبساطتها كما هو الحال في تصنيفهم للمظاهر الأخرى، وسن قوانينها العرفية والالتزام بها، والعِلْقُ هو النفيس من كلّ شيء، وهذا المعنى اللّغوي سبق وأن أشرنا إليه في

[1]- المرجع السّابق.
[2]- المرجع نفسه.
[3]- إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، ط4: 1983م، دار الثّقافة، بيروت، ص 52.

المدخل، وهو عن المعنى الآخر لتسميتها بالمعلّقات، وهو نسبة إلى نفاستها بالنّسبة لمن تلقّاها قديما وحتّى حديثا.

ب-2- تجنيس القصيدة (المعلقة) واختيار عتبة اسم الشّاعر:

جرت العادة أنّ القارئ يتعرّف على المتن الشّعري أو النّثري بواجهة الكتاب، ومن ثم تحدّد هويته الإبداعية، أحيانا قد لا تظهر في غلافه كلمة ديوان أو مجموعة قصصية أو رواية، فاسم المؤلف يلعب دورا حقيقيا في إحالة المتلقي للتّعرف عليه مباشرة، "كونه إدّعائيا قد لاقى شهرة مقبولة لدى المتلقي ولا يحتاج إلى هذه العتبة، ويتحوّل العنوان الرّئيس إلى عتبة مركزية يكتفي بها المؤلّف والنّاشر على حد سواء، لتحقّق صورة التّواصل بين الكتاب والمتلقي،"[1] فذكر امرئ القيس مرتبط إبداعيا بالشّعر، كذكرنا الجواهري أو محمود درويش وارتباط اسميهما بالعملية الإبداعية والخصوصية الشّعرية بشكل عضوي متعالق.

فقد "أسهم في استحضار جنس الشّعر لدى المتلقي بشكل تلقائي فعّال تلغي معه الأجناس الأدبية الأخرى، حاضرا وماضيا،"[2] وإن كانت التّسمية بالمعلقات موحّدة لكلّ القصائد أو المطوّلات العشر التي وصلت إلينا، الّتي "تساهم في إحالة المتلقي إلى المصدر والفضاء -الزمان والمكان- ومن هنا تتضح مقاربة هذه القصائد من عدة جوانب، التّوحّد في تشابه التّربية، وثقافة البيئة، وتداول القاموس اللغوي العربي القديم، باعتبار مستويات الخطاب المتنوّعة أيضا متشابهة من حيث تقارب التّجارب بين هذا الشّاعر و ذاك،"[3] أي أنّ ما تزخر به هذه النّصوص قد يكون مردّ قراءتها بمختلف المقاربات.

ب-3- عتبة الطلل و غواية ذكر الأحبة:

والطّلل كما يشير إليه السّعيد موفقي "استهلال تقليدي اعتاد الشعراء القدامى افتتاح قصائدهم به، كالتزام مشروع يحاسب عليه الشّاعر طيلة انتسابه إلى هذا الجنس المتعالي، فالطّلل صورة حقيقية لذلك العمق النّفسي الغائر في يوميات العرب و الشّعراء على وجه

[1]- السّعيد موقفي، شعر المعلّقات، المزج بين الأسلوبية والسّيميائية.
[2]- المرجع نفسه.
[3]- المرجع نفسه.

التّحديد، عندما يسأل الشّاعر عن نفسه يتذكّر الطّلل، حينها تتداعى صور الذّكريات وتتكثّف لديه تراكمات الطّفولة و الشّباب، تمتزج لديه تجربة الحب بمعاناة البادية وقساوة الطّبيعة في كثير من الحالات، حبّه للصّحراء وهي أقرب منتجع على بساطته، يشكّل قيمة في ذاتها، تتولّد عنها مشاعر العلاقات الّتي أنشأها في مختلف أطواره."[1]

ومن هنا وبهذا المنظور يغدو الطّلل كما يرى البعض الحجر الأساس في بناء القصيدة ككلّ بحيث نجد "المقطع الطّللي المتشائم في معلّقة امرئ القيس يرتبط أشدّ الارتباط بالغرض الرّئيسي للقصيدة الّي تصوّره أبيات اللّيل... بينما المقطع الطّللي في معلّقة زهير بن أبي سلمى يرتبط بأبيات صلح المتحاربين (غرض القصيدة)، هو أيضا ارتباطا وثيقا على صعيد الوحدة العضوية أو الوحدة المعنوية للقصيدة،"[2] فحضور صورة الفتاة الجميلة والحنين إلى المكان، وفخره بالفرس الّتي لم تخيّبه في ممارسته لأناه ومطاردة الوحش، أو مقاتلة الأعداء ... وأهم ما يراوده في عموم التّجربة اقتران الفرس بالظّبية والمطر والطّبيعة والصّحراء والوحش، وجميعها محرّك للوجدان، معذّب للذات، مكثّف للصّورة، مقارب لأجزاء المكان وارتباطه بالحبيبة والوطن تتدفق منه آمال اللّقاء ورغبة الإشباع بدافع الحنين وفيض الوجد، وافتراض الشّخص المريد في صورته القديمة الناضجة، الّتي تعجّ بالحياة والحيوية، هروبا من الواقع المختلف والمؤلم، في ظل غياب الفضاء الحقيقي الّذي عاشه في صباه وبقيت آثاره، من بعر الأرامل وأثر الخيمة وما يحيط بها، وهكذا يكون الطّلل المطلع أو الرّأس الّذي يشدّ كلّ بقية أعضاء النّص الشّعري إليه، فقد يعاني الجسم إعاقة نقص عضو ما، لكن لا تكون بالرّأس، وهذا ما قد ينطبق على الطّلل في القصيدة.

ج- عناصر السّردية في المعلّقات:

تكشف عملية القراءة للمعلّقات إجمالا "نمطا خاصا لعناصر السّردية الّتي يشتغل عليها النّص القديم والشّعري على وجه التّحديد في المعلّقات، ذلك لتوفّره على النّفس الحكائي المتجذّر في حياة العربي قديما بصورة قوية، فمختلف مغامراتهم و يومياتهم قابلة للسّرد و التخييل الواقعي ممتزجا بفضاءات المكان وملابسات البيئة الّتي نشأت فيها صورة العربي

[1]- المرجع السّابق.
[2]- إسكندر غريب، الاتّجاه السّيميائي في نقد الشّعر العربي، ط: 2002م، المجلس الأعلى للثّقافة، ص 85، 86.

المغامر والمحبّ والشّجاع والكريم والمنافح عن وطنه الأرض ومجموع العادات والتّقاليد الّتي تربّى عليها طول حياته، تشكّل في النّهاية نتاجا ثقافيا مختلفا له ما يميّزه من مستويات التّفكير والتفاعل والانفعال"[1]، مثله ما حدث لعنترة العبسي وامرئ القيس، يقول عنترة:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَـرَاءُ منْ مُتَـرَدَّم أم هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بعدَ تَـوَهُّـمِ
يَا دَارَ عَبْلَـةَ بِالجَواءِ تَكَلَّمِـي وَعِمِّي صَبَاحاً دَارَ عبْلَةَ واسلَمِـي
فَوَقَّفْتُ فيها نَاقَتي وكَأَنَّهَـا فَـدَنٌ لأَقْضي حَاجَةَ المُتَلَـوِّمِ

ويقول امرؤ القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ
فَتُوْضِحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُها لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْـألِ
تَرَى بَعَرَ الأرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَـا وَقِيْعَـانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُـلِ
كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَـوْم تَحَمَّلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَـلِ
وُقُوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلَّي مَطِيَّهُـمُ يَقُوْلُوْنَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّـلِ

فبنظرتهما إلى الحياة الفردية والقبلية ومواقفهما من حياة البدو والحضر، في السّلم والحرب، ويقابله صور الصّراع بين القبائل، و تفاصيل البطولة و دعاة السّلم والخير، وهي قيم نادى بها كثير من الشّعراء، تأسيسا وتطبيقا، ومثال ذلك ما ورد في معلّقة زهير بن أبي سلمى، تتتابع فيها حيثيات النّزعة الإنسانية، الخيّرة و الشّريرة برؤية حضارية تمقت الاقتتال و تدعو إلى الخير و السّلام، تعارض التّفرقة والتّعصب.

وبهذا نجد "هذا النّموذج الحكائي مهّد لتكريس فنّ السّرد العربي في شعرنا القديم ولو في صورة بسيطة تعتمد عنصر التّشويق بدءا بالوقوفعلى الأطلال و ذكر الأحبّة"[2]:

[1]- السّعيد موفقي، شعر المعلّقات، المزج بين السيميائية والأسلوبية.
[2]- المرجع نفسه.

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَـةٌ لَمْ تَكَـلَّـمِ بِحَـوْمَـانَةِ الـدُّرَّاجِ فَالمُتَثَلَّـمِ

وَدَارٌ لَهَـا بِالرَّقْمَتَيْـنِ كَأَنَّهَـا مَرَاجِيْعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَـمِ

بِهَا العِيْنُ وَالأَرْآمُ يَمْشِينَ خِلْفَـةً وَأَطْلاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُـلِّ مَجْثَمِ

وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً فَـلأيَاً عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّـمِ

قد يؤخذ على السّعيد موفقي في مبحثه هذا عن تواجد عناصر السّرد في شعر المعلّقات ذلك لأنّه كما يرى البعض أنّ "الشّعر شعر والسّرد سرد،"[1] ولا مجال لاختلاطهما ، ويبدو أيضا أنّ "الذّاكرة النّقدية العربية، الّتي غالبا ما ترسم الشّعر والنّثر (بما فيه السّرد) خطّين متوازيين لا يلتقيان،"[2] كما أنّ يوسف وغليسي يشير إلى هذا من باب الخلط بين ما هو شعري وما هو سردي، ويقول عنها "عمى اللّغة النّقدية الجديدة، وربّما بهلوانيتها.. الشّعر الّي في السّرد.. السّرد في الشّعر، الشّعر المسرود، الشّعر السّردي.."[3] وإذا كان الأمر كذلك فلِمَ نلفي بعض الدّارسين يوظّف بعض مجريات النّقد الخاصّة بالأعمال الحكائية أو الأسطورية أو السّردية ككلّ في قراءة الشّعر، وكنّا رأينا في الفصول السّابقة.

وحتّى في هذا الفصل كيف استفاد بعض النّقاد من الوظائف الحكائية عند فلادمير بروب في الشّعر، وأيضا كيف استفاد أحمد الدرابسة من الرّؤيا المنهجية الّتي يقدّمها كلّ من فلادمير بروب وغريماس، في تفعيل الشّعر الجاهلين وذلك بـ: "التّحليل الوظائفي لمعلّقة لبيد"[4]، وهذا يعني تواجد عنصر الحكي في الشّعر المعلّقاتي.

وأيضا ما قدّمه فريد أمعضشو في مقاربة معلّقة امرئ القيس في ضوء المنهج الأنثروبولوجي، الّتي انتهى فيها إلى أنّ هذه المعلّقة "قد نقلت فعلا كثيرا من جوانب حياة الإنسان العربي في الجاهلية، ومن تصوّراته ومعتقداته، ومن منتجات حرفه وصنائعه، ومن المرتفقات الحضارية الّتي يحتاجها... وما كنّا لنضع الإصبع على هذه الأمور جميعها لو لم

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، ص 305.
[2]- المرجع نفسه ، ص 318.
[3]- المرجع نفسه، ص 318، 319.
[4]- ينظر: عاطف أحمد الدّرابسة، قراءة النّص الشّعري الجاهلي في ضوء نظريّة التّأويل، ص 264، وما بعدها.

نتسلّح مثلما فعل عبد الملك مرتاض بمنهج فعّال في المقاربة وهو المنهج الأنثروبولوجي،"[1] ولسنا هنا بصدد الوقوف على المنهج في حدّ ذاته، وإنّما في توضيح أنّ هذه المقاربة اعتمدت في مقاربة أعمال سردية أكثر منها شعرية.

وما وصل إليه من وجود سرد حكائي في نصوص المعلّقات، فيه نوعا من التّناص مع لاحظناه في قراءتنا لها، "فمعلّقة عنترة مثلا سيرة لحياة بطل، يعرض فيها طبيعته وأخلاقه وعاداته وسلوكه، ومظاهر بطولته وشهامته، ونظرته للمرأة وما يجب أن يكون عليه الحبّ الصّادق الشّريف، وقد رأينا أنّ الشّاعر كان ينتقل من فكرة إلى أخرى بيسر وسهولة في تتابع عقلي جميل."[2]

ولعلّ من أجل ذلك نلفي أنّ البعض يرى أنّ "التّمييز بين الشّعر والسّرد ليس قاطعا ولا حاسما، فهناك على مرّ التّاريخ الأدبي اختراقات لأحدّ الطّرفين باتّجاه الآخر، وفي تراث الشّعر العربي هناك الكثير من القصائد الّتي يداخلها السّرد، وسنجد في طرف من معلّقة امرئ القيس... هذا الميل إلى القص،"[3] ذلك راجع إلى كثرة التّعميمات النّقدية الّتي سادت في العقود السّابقة، والّتي "تباعد بين هذين الفنين الكبيرين (الشعر والسّرد)، انطلاقا من تأويل تقسيمات أرسطو الكبرى لفنّ الشّعر إلى شعر ملحمي وشعر درامي وشعر غنائي، وإدراج الشّعر العربي بمجمله إلى الشّعر الغنائي، والقول بأنّ فنون السّرد ألصق بالقسمين الأوّلين الملحمي والدرامي... والواقع أنّ إعادة قراءة الشّعر العربي القديم تؤكّد عدم دقّة هذه التّعميمات، وتلمح النّسيج السّردي القوي في أقدم ما وصل إلينا من الشّعر الجاهلي،"[4] كما انّ "التّدوين الكتابي في مرحلة التّدوين الشّفاهي الّذي لعب فيها النّسيج السّردي دورا لا شكّ فيه في مساندة ذاكرة الرّاوي، وحفظ التّماسك على أبيات القصيدة الواحدة، والمساعدة على إعادة استرجاع مكوّناتها عبر الأجيال اللّاحقة،"[5]

---

[1]- فريد أمعضشو، مقاربة معلّقة امرئ القيس في ضوء المنهج الأنثروبولوجي، أرنتروبوس، الموقع العربي للأنثروبولوجيا والسوسيوأثروبولوجيا. http://www.aranthropos.com

[2]- علي الجندي، عيون الشّعر القديم، ج1، ص 301.

[3]- أحمد درويش، أبحاث المؤتمر الدّولي الرّابع للسّرديات، السّرد والشّعر، 2011/5/3م، مؤسسة جامعة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشّعري، ص 03.

[4]- المرجع نفسه، ص 05.

[5]- المرجع نفسه، ص 05.

والوحدة الطّللية خير دليل على السّرد الحكائي في الشّعر، بحيث "لم تكن وحدة الوقوف على الأطلال وهي وحدة أساسية في القصيدة القديمة، إلّا موقفا سرديا يستدعي من خلاله فعل الأمر الشّهير قفا أو قفوا اثنين أو جماعة من المتلقّين، يسرد الشّاعر عليهما أو عليهم الخيوط الأولى لمشاعره وبواعثها، ومنها تنطلق القصيدة إلى بقية وحداتها، ولم يكن الحوار المستمرّ مع كائنات الصّحراء... إلّا امتدادا لهذه النّزعة السّردية.."[1]

ومعلّقة زهير بن أبي سلمى من بين المعلّقات الّتي حكم عليها بالوحدة الموضوعية لاحتوائها أكثر على أبيات الحكمة، نجد أنّه ينظر إليها على أنّها مسبوكة ومحبوكة، والسّبك أحدّ معايير النّصية الّتي حدّدها روبرت دي بوجراند (De Beaugrande) ودريسلر (Dressler) "وهو يكشف عن تماسك الأبنية اللّغوية النّصية بوصفها وحدات لسانية تربط بينها مجموعة من القواعد... وهنا تبدو أهمية معلّقة زهير بن أبي سلمى من هذا المنظور الّذي يكشف عن جوانب التّماسك والاتّساق فيها، تلك الّتي تبرّر بعض مميّزات هذا النّص، سيما أنّ السّبك أحد مظاهر استمرارية النّص."[2] فالسّبك إضافة إلى الحبك والقصد والقبول ورعاية الموقف والتّناص والإعلامية هي أهمّ معايير النّصية الّتي حدّدها روبرت، والّتي تجعل النّص موحّدا متماسكا دالا، لا مجرد سلسلة من الكلمات والجمل غير المترابطة.

د- تنوّع الموضوعات ووحدة الخطاب في المعلقات:

تتسم القصيدة العربية القديمة في عمومها "بالرّغبة الشّاعرية لدى الشّاعر العربي، وبحكم ممارسته الواقعية والخيالية تمكّن من اختراق كثير من الحواجز الّتي اعترضت سبيله في تحقيقه الحسّي للأشياء ووجودها المختلف في بنيات الذّات والشّعور والفكر ممّا دفع الشّاعر بالتّأمّل في الحياة بمختلف مشاربها واستخلاص حقائق متنوعة، ذاتية وموضوعية، لعلّ اللّغة الّتي وصلت إلينا وهي تحمل خطاب هؤلاء الشّعراء أكثر الأدلّة إقناعا بما أتّفق حوله أو أختلف فيه في تقدير هذه التجارب،"[3] ويمثّل الموفقي على ذلك بقول امرئ القيس:

وَ لَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ   عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي

---

[1]- المرجع السّابق، ص 06.
[2]- عصام الدّين عبد السلام أبو زلال، السّبك في معلّقة زهير بن أبي سلمى، أبحاث المؤتمر الدّولي الرّابع، ص 292.
[3]- السّعيد موفقي، شعر المعلّقات، المزج بين السّيميائية والأسلوبية.

ففي هذا البيت تتّكئ نظرة امرئ القيس إلى "الوجود على تفسير تجربته بمرتكزات طبيعية، قد تبدو بسيطة من حيث تواجدها وتجاورها العضوي، ممّا سمح بأن ينقل صورة مركّبة عن اللّيل وعلاقته النفسية بالبحر في حالة الاهتمام، و لعلّ قوله "ليبتلي" القرينة الأقرب في تحليله للمقدار الفكري والتّأملي والتّراكم الشّعوري الّذي بلغ مستوى اليقين في إدراكه للعلاقة المفترضة،"[1] ومن هنا تتّضح له رؤية الواقع بمختلف تناقضاته وملابساته واستنتاج ما يشبه الحقائق.

وما هو ملفت أنّ نظرة أصحاب المعلّقات تتّسم بتنوّع الموضوعات وإن انتهت بوحدة الخطاب، "ولما فيها من الموضوعات والأفكار والآراء والفنّ الشّعريّ الرّائع إبداعا وإتقانا وتأثيرا، تصويرا وتعبيرا تعدّ هذه القصائد من روائع عيون الشّعر، ومن أعظم ينابيع الثّقافة غزارة وتنوّعا، ومن أحسنها صفاء وبهاء، ومن أحلاها مذاقا ومتعة."[2]

فبين امرئ القيس وطرفة بن العبد مثلا "تشابه في اقتراح فرضيات فلسفية، فهي لدى طرفة تقريرية إلى أبعد الحدود عندما يعتقد بوجود مقومات أساسية التي تمكّن الإنسان من مسايرة الحياة و تدبّر تفاصيلها المادية والمعنوية وحتّى تلك الّتي تشكّل هاجسا أبديا عندما يقول: فـإنْ كُنْتَ لاَ تَسْطِيْـعُ دَفْعَ مَنِيَّتِـي فَدَعْنِـي أُبَادِرُهَا بِمَا مَلَكَتْ يَـدِي فهذا الصّراع النّفسي والاهتمام المستمر جعل الشّاعر ينظر إلى الحياة بخلاف ما ينظر إليه عامة النّاس، ذلك لأنّه يدرك ما لوجوده من علاقة حقيقية بثنائية الحياة والموت، فتمثّلت لديه نظرة صورة البقاء أو الخلود بتجاوزه للصّراع الحادث،"[3] وهنا نجد أنّ السّعيد انتهى إلى ما انتهى إليه البنيويون خاصة كمال أبو ديب في ثنائية الحياة والموت "الأطلال، الارتحال والحبيبة وذكرياتها، النّاقة، الحصان، البقر الوحشي، القبيلة،"[4] موضوعات تناولتها المعلّقات، لكن السّعيد موفقي يعرضها بطرح يبدو أكثر عمق ممّا قدّمه أولئك الّذين وصفوا تصوير الشّاعر المعلّقاتي للوجود بطابع قد يبدو سطحيا بسيطا.

---

[1]- المرجع السّابق.
[2]- علي الجندي، عيون الشّعر العربي، ص 366.
[3]- السّعيد موفقي، شعر المعلّقات، المزج بين السّيميائية والأسلوبية.
[4]- ينظر: علي الجندي، عيون الشّعر العربي، ص 310، 320.

هـ - الجملة الفعلية و سحر الحركة في المعلقات:

إنّ النّموذج الّذي يعبّر حقيقة عن التّجربة الإنسانية وفق ما يراه السّعيد موفقي: "هو ذلك الذي يعطي فرصة للمتلقي بأن يلج عالم الشّاعر والتّعرّف على كثير من تفاصيل حياته، بما تبثّه أشعاره من أسرار مضمرة وظاهرة، وفي كثير من الحالات مرموزة بشتّى عناصر الطّبيعة، واختيار الألفاظ له ما يبرّره لغويا وبلاغيا وحتّى إيقاعيا، إذ تشكّل الجملة في النّص قرينة أساسية لمعرفة حقيقة أو جملة حقائق وزّعها الشّاعر هنا وهناك ضمن سلسلة من تتابع الأفعال"[1]، يقول عمرو بن كلثوم:

أبَـا هِـنْدٍ فَـلا تَعْجَل عَلَيْنـا   وأَنْـظِرْنَا نُـخَبِّرْكَ الـيَقِينــا

وأَنْـزَلْنا البُيُوتَ بِذي طُلُوحٍ   إِلَى الشَّاماتِ تَنْفِي المُوعِدِينا

فابتداء من البيت (23 إلى 28) بقوله: فلا تعجل علينا / أنظرنا / نخبّرك اليقينا / نورد / نصدرهنّ / روينا / عصينا/ندينا / توّجوه / يحمي / تركنا / أنزلنا / تنفي، يرى الموفقي أنّ "ما يعرف عن الجملة الفعلية على وجه التّحديد الاستغراق الزماني في تحديد الحدث وقولبة التغيّرات واستنطاق باطن الأشياء وظواهرها بما تحمل من إحالات ومؤشرات الفعل –الحدث، تَغيُّر متجدد لمستوياتها المتفاعلة مع معطيات أخرى تنتج حركات وارتباطات موازية لما تحققه من دلالات لا تفهم إلا في السّياق العام للنّص مع وجود مجازي لتراكيب متعالقة مع ما تهدف إليه غاية الخطاب الّذي نسج نهاياته الشّاعر في قصيدته،"[2] و هذه الظّاهرة الأسلوبية تشتملها كلّ المعلّقات، وكان قد وقف عليها بغداد بردادي وقدّمها بتحليل مستفيض في قراءته الأسلوبية للمعلّقات.

فإدراج تلك الأفعال في سياقها النّصي مع بقية الأفعال والأحداث في القصيدة ككلّ هو ما يشير إلى بناء هذه القصيدة المعلّقة على الوحدة العضوية، وإن كان السّعيد لم يصرّح بذلك إلّا أنّه يتّضح ذلك من خلال إشارته إلى سياق النّص الدّاخلي لا الخارجي، ثمّ في وقفته على الحركة المتنامية للأحداث والأفعال داخل المعلّقة، وربطه كلّ ذلك بالوجود المجازي للتّراكيب

[1]- السّعيد موفقي، المزج بين الاسلوبية والسّيميائية لشعر المعلّقات.
[2]- المرجع نفسه.

نجده يتقاطع صدفة أو عمدا مع ما رأته سوزان ستيتكيفتش في قراءتها للمعلّقات مثلما رأينا ذلك في الفصل الأوّل.

أمّا عن وقفته هذه المغايرة على عتبات العنوان والطّلل .. فهي تبدو نظرة نوعية، بحيث كثيرا ما وقف النّقاد القدماء وحتّى المعاصرين على قضية تعليق المعلّقات وتسميتها بذلك، بالتّصديق عند البعض، والإنكار عند البعض الآخر، لكن لا أحد على حدّ اطّلاعنا قدّمها بهذا الطّرح.

وكغيره السّعيد ينهي دراسته هذه على تركها مفتوحة انفتاح نصوص شعر المعلّقات، بقوله: "المعلّقات مادة خصبة تناولها لا يمكن أن ينتهي عند حدٍّ معيّن أو دراسة محدّدة أو منهج نقدي واحد نظرا لطبيعتها الأدبية الواسعة من حيث تنوّع مادتها وغزارة معانيها وسحر جمالها اللّغوي والبلاغي الكثيف، ناهيك عمّا تختزنه من تراكمات فكرية وفلسفية قابلة للتحليل والتفجير."[1]

وإن كان السّعيد موفقي قد وقف على قضية تواجد عنصر الحكي في هذه النّصوص فإنّ "بعد ما تقدّم من الشّرح والتحليل والدّراسة للقصائد السّبع الطّوال المشهورات، يتبيّن أنّ كلّا منها تعتني اعتناء خاصّا بناحية معيّنة من نواحي النّفس البشريّة والحياة الإنسانية، وتصلح كلّ معلّقة أن تكون مسرحيّة قويّة مؤثّرة، وموضوعا أو موضوعات لقصص أو مسلسل قصصي مثير جذّاب."[2] فهي يمكن أن تخرج عن فنّ الشّعر الّذي أبدعت فيه إلى فنّ آخر، وهذا يؤكّد مرّة أخرى جمالية هذه النّصوص ونفاستها.

ولا يفوتنا هنا إلى ما يكتسب المنهج السّيميائي أهميته خاصة في المناهج النّقدية المعاصرة، وتتبع هذه الأهمية من الطّبيعة الشّمولية له، من حيث كونه العلم الّذي يعنى بدراسة العلامة، فكلّ شيء في الكون هو علامة، كما أنّه شمولي لأنّه يشتمل على خطوات تحليلية تفتقر إليها المناهج الأخرى.

---

[1]- السّعيد موفقي، المرجع السّابق.
[2]- علي الجندي، عيون الشّعر العربي القديم، ج1، ص 366.

كما أنّ الخروج عن حدود المنهج الواحد وحرفيته بالاستفادة من الموارد النّقدية الأخرى العربية والغربية، بطريقة تركيبية، ترمي إلى خلق منهجية خاصّة، الاستعانة بمناهج معاصرة أخرى في سبيل تقديم مقارنة جديدة للنّصوص الشّعرية المعلّقاتية عن طريق تزاوج هذه المناهج مع السّيمياء وهذا ما قد يؤاخذ به على هذا التّأليف المنهجي، بـ "وقوعه بالتّلفيقية نظريا، في الأخذ من هنا وهناك بطريقة غير ممنهجة، وتطبيقا عن طريق تحليل عناصر دون أخرى من عناصر الخطاب الشّعري."[1]

ومع ما كشفت عنه هذه المقاربات السّيميائية رغم استنادها إلى مناهج أخرى في توضيح الكثير من القضايا الّتي تخصّ هذه النّصوص المعلّقاتية إذ على مستوى قائليها أو على مستوى متون نصوصها أو في بنائها ومضامينها، ومع ذلك قد أغفلت أمورا أخراة، وربّما مردّ ذلك اعتدادها بمختلف المقاربات، وعدم احتفائها بمقولاتها النّقدية، وهذا ما جعل باحثين آخرين يحاولون قراءتها وفق مقاربة أخرى قد تبدو أكثر تماثل لمقولاتها النّقدية، وهي التّفكيكية، وهذا ما سنطّلع عليه في الفصل الموالي.

---

[1]- إسكندر غريب، الاتّجاه السّيميائي في نقد الشّعر العربي، ط: 2000م، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، ص 160.

الفصل الرّابع: المقاربة التّفكيكية لشعر المعلّقات:

1- التّشريحية (التّفكيكية) الغذامية والمناهج النّقدية النّسقية
2- المقولات التّفكيكية
3- شعر المعلّقات واستراتيجية التّشريح (التّفكيك)

برزت التّفكيكية في النّقد الأدبي المعاصر ضمن المناهج النّصية أو النّصانية الّتي اتخذت من تحليل النّصوص منهجا بديلا عن البنيوية، إلّا أنّ التّفكيكية إجراء أو استراتيجية نقدية، وهناك من يعتبرها منهجا نقديا ظهر بعد البنيوية ضمن حركة معرفية نقدية جديدة، اصطلح عليها بعدّة مصطلحات أو عبارات مثل النّقد الجديد أو النّقد ما بعد البنيوية، ومن أشهر ممثلي هذه الحركة النّقدية جاك دريدا (Jaque Derrida) بكتابه: الكتابة والاختلاف، الّذي يقول فيه عن التّفكيكية (Déconstruction) بأنّها: "ليس تحليلا ولا نقدا.. ليس التّفكيك منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج، خاصة إذا أكّد على الدّلالة الإجرائية أو التّقنية.."[1] ويشير صلاح فضل إلى أنّ مفهوم "التّفكيك انبثق من داخل البنيوية نفسها كنقد لها، وانصبّ على مشكلات المعنى وتناقضاته ليزعزع فكرة البنية الثّابتة.."[2] وبدأت حركة التّفكيك مع رولان بارث في السّتينيات واستمرّت مع جاك دريدا مؤسّسها الفعلي.

لكن هناك من يرى أنّ التّفكيكية تضافر مجموعة من الجهود من أمريكا خاصة عند جوناثان كالر (Jonathan Caller) والفلسطيني الأمريكي إدوارد سعيد، وجهود الأوروبيين الفرنسيين خاصّة من دريدا وبارث (Rolland Berthe) ولاكان (Lacan) وميشال فوكو (Michel Fuoco)، وذلك "ابتغاء تأسيس فلسفة نقدية تفكيكية ثائرة على القراءة الأحادية المركزية، ومضطلعة بإبراز تصدّعات المقروء الّتي تؤوّل إلى مفارقة المعنى المجازي للمعنى الحرفي الحقيقي في الجملة الواحدة.."[3] وبهذا يكون ظهور التّفكيكية نتيجة عوامل وخلفيات مختلفة ومتعدّدة كغيرها من الاتّجاهات والمقاربات النّقدية المعاصرة.

أمّا في النقد العربي، فإذا وقفنا على المقاربة التّفكيكية للنّصوص الأدبية عامّة، وللمعلّقات خاصّة فنجدها – في حدود اطّلاعنا وبحثنا- أنّها كانت أقلّ بكثير مقارنة بالمقاربات السّابقة، (البنيوية، الأسلوبية، السّيميائية)، ولعلّ ذلك راجع إلى عصي هذا النّوع من المقاربة في القراءة النّقدية، وعلى هذه المجموعة الشّعرية (المعلّقات) كاملة، على خلاف ما رأينا في المقاربة البنيوية للمعلّقات السّبع عند عالي سرحان (ينظر الفصل الأوّل)، أو المقاربة

[1]- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، ط: 1988م، دار توبقال، المغرب، ص 60، 61.
[2]- صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، ص 89.
[3]- يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، ص 343.

الأسلوبية للمعلّقات العشر عند بغداد بردادي (ينظر الفصل الثّاني)، أو المقاربة السّيميائية للسّبع معلّقات عند عبد الملك مرتاض (ينظر الفصل الثّالث)، إذ المقاربات التّفكيكية لم نلفها إلّا على بعض المعلّقات، وعند ناقد واحد كان في طليعة القراء النّقاد العرب التّفكيكيين، وهو عبد الله محمد الغذامي، ليس بإفرادها في كتاب خاص، لكن أغلب دراساته كان للمعلّقات نصيب من الدّراسة فيها ضمن مختلف المباحث، ولو ببيت واحد من معلّقة ما لتوضيح ظاهرة نقدية ما في مختلف كتبه ودراساته النّقدية، وسنحاول الوقوف عليها من خلال هذا الفصل، وقبل ذلك سنشير إلى موقف عبد الله الغذامي من المقاربات النّقدية النّسقية في العنصر الموالي:

1- التّشريحية (التّفكيكية) الغذامية والمناهج النّقدية النّسقية:

لقد استفادت التّفكيكية هي الأخرى أيضا من مختلف المناهج النّقدية الّتي سبقت ظهورها، ذلك أنّ أكثر أولئك النّقاد في مقارباتهم المختلفة للمعلّقات قد عرفوا بتعدّد المناهج في منهج واحد، "بينما يعايش عبد الله الغذامي بين رباعية منهجية (بنيوية، أسلوبية، سيميائية، تفكيكية) منحدرة من جذر ألسني موحّد، ينتقي منهجه (الّذي يسميه ألسنيا أو نصوصيا) من مجمل ما فيها، مع اعتراف صريح بذلك:.. أنا ناقد ألسنيّ، والألسنية علم اللّغة، وتحت مظلّة علم اللّغة تأتيك البنيوية وتأتيك السّيميولوجية وتأتيك التّشريحية وتأتيك الأسلوبية... منهجي هو مزيج من هذه الأربعة."[1] ورغم أنّ اللّسانيات كانت المرجعية الأساسية للدّراسات الّتي تلتها إلّا أنّ هناك من يجد تعارضا أو تنافرا بين كلّ من الدّراستين البنيوية والتّفكيكيّة، فهما "مشروعان متناقضان يفترقان في الكثير،"[2] فقد تتفق كل من البنيوية والتّفكيكية في تعويلهما على النّصّ في حدّ ذاته ولا وجود لمنشئه خاصّة بعد ولادة النّص، أمّا ما قد تختلف فيه كلّ من البنيوية والتّفكيكية هو أنّ هذه الأخيرة تنصّب القارئ على أنّه عنصر أساسي في المقاربة التّفكيكية، بجعله يحلّ محلّ الكاتب، بقراءاته المتعدّدة، واللّامحدودة.

ومع ذلك فإنّ النّاقد عبد الله الغذامي "الّذي يصطنع منهجا ألسنيا أو نصوصيا على حدّ تسميته، تأتلف فيه البنيوية بالسّيميائية والأسلوبية والتّشريحية (التّفكيكية) ولا يهمّه أن يوصف بأنّه بنيوي فقط أو تفكيكيّ بقدر ما يهمّه أن يستجيب للمعطيات الألسنية العلمية الّتي يحصرها

[1]- يوسف وغليسي، المرجع السّابق، ص 417.
[2]- ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة، ص 334.

في أربع صفات أساسية هي: النّسبية، والدّيناميكية، والاستنباط والوصفية."[1] هذه هي أهمّ العناصر الإجرائية للتّفكيكية الغذامية، ورغم اعتماده مختلف المناهج السّابقة الذّكر، ومع ذلك "الّذي كان يتقدّم المناهج عند الغذامي هو المنهج التّشريحي،"[2] ويتخذ بذلك عبد الله الغذامي في كتابه تشريح النّص الصّفات الأربع الأساسية للعلمية، فجعل النّسبية في مقابل الإطلاق، والدّيناميكية في مقابل الجمود، والاستنباط في مقابل الإطلاق، والوصفية في مقابل المعيارية، وهي صفات النّقد النّصّي عامّة، ومع ذلك كانت التّشريحية هي الإجراء النّقدي الّذي اشتهر وعرف به عبد الله الغذامي أكثر في ساحة النّقد العربي المعاصر.

أمّا عن التّشريحية كمقابل للتّفكيكية فإنّ مصطلح التّشريح الّذي يصطنعه عبد الله الغذّامي في كتبه "يقابل مصطلح التّقويضيّة (Déconstruction).. وهو مصطلح مستمدّ من العلوم البيولوجية،"[3] حيث "تردّد الدّكتور عبد الله الغذامي كثيرا، وهو يواجه هذا المصطلح الأجنبي، قبل أن يرسو على (التّشريحية) مقابلا عربيا له (Déconstruction)،"[4] يقول الغذامي: "احترت في تعريب هذا المصطلح ولم أجد أحدا من العرب تعرّض له من قبل (على حدّ اطّلاعي) وفكرت له بكلمات مثل (النّقض/ الفك) ولكنّني وجدتهما يحملان دلالة سلبية تسيء إلى الفكرة. ثمّ فكّرت باستخدام كلمة (التّحليلية) من مصدر (حل) أي نقض، ولكنّني خشيت أن تلتبس مع (حلل) أي درس بتفصيل. واستقرّ رأيي أخيرا على كلمة (التّشريحية أو تشريح النّص). والمقصود بهذا الاتّجاه هو تفكيك النّص من أجل إعادة بنائه، وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النّصّ.."[5] بحيث أصبحت القراءة عملا إبداعيا بإنتاجها لنصّ كتابيّ آخر عن النّص المقروء.

إلّا أنّ التّشريحية عند الغذامي تختلف عن تفكيكية دريدا، يقول بذلك عبد الله الغذامي "تلك الّتي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه، وأنا لم أعمد

[1]- يوسف وغليسي، الخطاب النّقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 91، 92.
[2]- عبد الرحمن بن إسماعيل السّماعيل، الغذامي النّاقد، ص 418، 419.
[3]- أحمد يوسف، القراءة النّسقية، ص 474.
[4]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، ص 344.
[5]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ط1: 1985م، النّادي الثّقافي الأدبي، جدّة، ص 50.

إليها هنا لأنّها لا تنفعني..."[1] ومع ذلك يشير يوسف وغليسي إلى أنّ تشريحية الغذامي "أقرب إلى تفكيكية بارت القائمة على النّقض من أجل إعادة البناء، والمنتهية إلى علاقة حبّ بين القارئ والنّص."[2] فهو قد عمل على تبييء هذا الإجراء وجهازه، ولم ينقله حرفيا.

وهكذا نلفي عبد الله الغذامي يصرّح باتباعه لبارت وأهميته فيقول: ".. التّشريحية كاتجاه نقدي عظيم القيمة، من حيث إنّها تعطي النّص حياة جديدة مع كلّ قراءة تحدث له، أي أنّ كلّ قراءة هي عملية تشريح للنّص، وكلّ تشريح هو محاولة استكشاف وجود جديد لذلك النّص، بهذا النّص الواحد آلافا من النّصوص يعطي ما لا حصر له من الدّلالات المتفتحة أبدا، ولقد أميل إلى نهج بارت التّشريحي لأنّه لا يشغل نفسه بمنطق النّص، ولأنّه يعمد إلى تشريح النّص لا لنقضه ولكن لبنائه، وهذا هدف يسمو بصاحبه إلى درجة محبّة النّص والتّداخل معه."[3]

ويرى يوسف وغليسي أنّ تشريحية الغذامي ليست للهدم بل للبناء، ويظهر هذا في: "قول الغذامي بأنّ مبتغى التّفكيك هو إعادة البناء، فتلك قناعة غذامية مناهضة للأصول التّفكيكية الدّيريدية،"[4] ويتوسل بذلك التّشريحية كأداة إجرائية في مقاربة بنية النّص الدّاخلية، وقد برّر الغذامي موقفه ودافع عنه إلى درجة تبرير مسألة المثاقفة مع النّقد البنيوي الغربي بأنّها تمتلك مشروعيتها لأنّ الإبداع عمل إنساني وتبقى مهمّة النّاقد منحصرة في تبييء المصطلحات الوافدة إلى ثقافتنا حتّى تأخذ دلالات جديدة.

أمّا عن إقصاء المؤلّف من العملية النّقدية فهو تأكيد على النّصوصية وليس البنيوية كما يرى ذلك الغذامي بقوله: "إنّ التّشريح في مثل هذا الإجراء هو تفكيك النّصوص إلى وحدات، يسمّي النّاقد كلّ وحدة قائمة بذاتها بنائيا ودلاليا (جملة)،"[5] والجملة هي "أصغر وحدة أدبية في في نظام الشّفرة اللّغوية للجنس الأدبي المدروس، أي أنّها تمثّل (صوتيم) النّص،"[6] ويوضّح

[1]- المرجع السّابق، ص 86.
[2]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 357.
[3]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 86، 87.
[4]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 345.
[5]- المرجع نفسه، ص 354.
[6]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 91.

يوسف وغليسي بأنّ "مفهومه للصوتيم لا ينصرف إلى مفهوم العامة لمصطلح (Phonème)، فذاك شأن آخر، ولا قاسم بينهما سوى أنّ كليهما لا يمكن أن يقسم إلى ما هو أصغر منه."[1] وإنّما مفهوم الجملة الشّعرية أو الأدبية عنده "فهي غير الجملة النّحوية وهي غير الجملة الشّعرية في التّدوير العروضي، إنّها قول أدبي تام ليس حدّ قارّ، فقد نجد قصيدة من خمسة أبيات تشكّل جملة أدبية واحدة لدى الغذامي."[2]

وممّا يكاد يتفق عليه بعض النّقاد في التّفكيكية هو التّفاهم "حول معالم رئيسية فيها كانتفاء المقصديّة، وموت المؤلّف، ويختصّ بعضهم أو يتميّز بمعلم يكاد يقترن باسمه، وذلك نحو التّناص وشهرة كريستيفا وإفاضتها في هذا الملحظ النّقديّ.."[3] فالنّصوص هي الّتي تفسّر بعضها، ومن ثمّ وجب إبعاد العوامل الخارجية عن النّص، فالسّياق الخارجي "لا يمكن أن يحدّد علاقات النّص الدّاخلية، لأنّ النّص قد تجاوز هذا الخارجي، ومن ثمّ فقد تحرّره منه، واستقلّ عنه بوجود جديد ينبني عليه عالم جديد،"[4] فرغم أنّ "قراءة الأثر يجب أن تنجز في مستوى الأثر ذاته، غير أنّنا لا نستطيع أن نتصوّر فيما إذا وضعت الأشكال، كيف يمكن تلافي اللّقاء بمضامين مصدرها التّاريخ أو النّفس..."[5] وهذا شأن القراءة النّصية، البعد عن السياق الخارجي فلا شيء خارج النّص كما يقول الغذامي.

وبهذا نلفي عبد الله الغذامي يشير إلى غايته من هذا النّقد فيقول: "وكلّ ما نتوق إليه من هذه المدارس هو أن نقرأ الأدب بحساسية واعية مبنيّة على أسس نظريّة مفتوحة الأبعاد وقويّة الجذور."[6] فبذلك يكون وغيره "قد فتح الباب أمام القصيدة العربية القديمة لتكون مجالا وحقلا لتطبيق مختلف المناهج والتّصوّرات والبحث عن شعريتها في أبعد التّخوم،"[7] ثمّ نجد تعدّد المناهج في "قراءة النّص الواحد علامة من علامات خصوبته، أمّا النّص الّذي لا يقبل من

1- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 354.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 354.

3- إبراهيم السّعافين، نظرية الأدب ومغامرة التّجريب، ط: 1993م، دار الشّرق العربية، القدس، ص 19.

4- عبد الله محمد الغذامي، تشريح النّص، مقاربات تشريحية لنصوص معاصرة، ط2: 2006م، المركز الثّقافي العربي، المغرب/ لبنان، ص 112.

5- رولان بارت، النّقد والحقيقة، تر: إبراهيم الخطيب، ط: 1985م، الشّركة المغربية للنّاشرين، الدّار البيضاء، ص 40.
.40[5]

6- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 85.

7- حفصة روابنية، تعدّد الخطابات الواصفة لتيمة النّاقة عند طرفة بن العبد، مجلّة التّفكير النّقدي الأدبي، ص 284.

المناهج إلّا واحدا ومن القراءة إلّا قراءة واحدة فإنّه النّص الّذي لا يجد له مدخلا إلى النّص الجيّد.."[1]

كما يعترف عبد الله الغذامي بأنّ "هذا المبدأ التّشريحي الّذي يصطنعه هو مبدأ توفيقي يقوم على استثمار جملة من المقولات النّقدية، إنّه تمثّل كامل لمفهومات السّياق والنّصوص المتداخلة وتفسير النّصوص، ويشكّل عنده الفقر العمودي لنظرية القراءة، إذ يمكننا أن نفكّك هذا المبدأ إلى جملة من المبادئ الجزئية،"[2] المعنى المنزلق، عشق النّص، موت المؤلف، التّناص، نقض المركزيّة، ومن بواعث تعدد القراءات نقض المركزية التي عملت على موت المؤلف، وهدم البنية وإعادة البناء. فصار القارئ وارثا شرعيا، بل عاشقا للنّص، وأهميّة القارئ زادت بحيث إنّ النّقد المعاصر يشجّع التّركيز عليه ويوليه أهمية كبيرة، مع إمكانية القراءة الّتي لا يمكن أن تكون محمولة على محمل الضّمانة، إنّها نوع من الفهم الذي لا يمكن أن يلاحظ أو يؤكّد أو يفرض، القائم على جملة من المقولات سنشير إليها في العنصر الموالي:

2- المقولات التّفكيكية:

وقبل الوقوف على مختلف المعلّقات الّتي قرئت وفق المقاربة التّشريحية الغذامية، نرتئي الرّكوح على المقولات النّقدية التّفكيكية الأكثر اعتمادا فيما يلي:

أ- الدّلالة والمعنى وعلاقتهما بالإرجاء:

ربّما يرى البعض أنّ الدّلالة والمعنى لهما نفس المفهوم، وقد يستعملهما على سبيل التّرادف، إلّا أنّ النّاقد المتخصّص يرى عكس ذلك، منهم الغذامي، حيث اصطلح عليهما بـ: "الدّلالة الصّريحة والدّلالة الضّمنية،"[3] ويشير يوسف وغليسي إلى أنّ "المعنى في بطن المبدع المبدع والدّلالة في عقل المتلقي،"[4] أمّا عند الغذامي فالمعنى غالبا ما يرد "محدّدا ومعجميا، بينما الدّلالة مطلقة، والمعنى للمفردة أمّا الدّلالة فهي للبنية والتّركيب (الجملة والنّص، ومجموع النّصوص) والمعنى خاضع لنية المؤلّف، أمّا الدّلالة فهي ما يفهم القارئ من النّص،

---

[1]- ينظر: عبد الرحمن بن إسماعيل السّماعيل، الغذامي النّاقد، ص 418، 419.
[2]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 354.
[3]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 125.
[4]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، 388.

والمعنى يورث تاريخيا، أمّا الدّلالة فإنّها إفراز متجدّد. والمعنى جاهز أمّا الدّلالة فإنّها من استنباط القارئ، أي أنّ المعنى سابق بينما الدّلالة لاحقة. والمعنى خاضع لمعيار الصّحة والخطأ، أمّا الدّلالة فلا وجود لسلطة خارجة عنها لأنّ قيمتها في ذاتها.."[1] ومن هذا التّوضيح بين الدّلالة والمعنى "يكون اللّفظ سائرا في فضاء لا يحدّ، متألّقا في حريّة غير محدّدة، ويتهيّأ ليشع بألف علاقة غير أكيدة وممكنة، لقد ألغيت العلاقات الثّابتة..."[2] وإن كتب الكاتب النّص الّذي أنتجه فإنّ معانيه فارغة لها أن تملأ وفق ما يمليه فهم القارئ، وهذا وجه من وجوه تعدّد المعاني.

فالدّال لا يثبت في معناه المعجمي بل ينفلت منه، وهذا ما يؤدّي إلى الالتباس النّصّي، "فالالتباس فيه خالص تماما، ومهما يكن مطنبا، فهو يتوفّر على شيء من اقتضاب لغة العرّافين: كلمات مطابقة للقانون الأوّل (إنّ العرّاف لا يهذي أبدا) ومفتوحة مع ذلك أمام معان متعدّدة، نظرا لأنّ النّطق بها قد تمّ خارج كلّ وضعيّة سوى وضعيّة الالتباس ذاتها،"[3] فالمعنى منزلق بتعدّد الدّلالات، ولا يقف عند معنى واحد، كما يمكن للمعنى أن يتغير وفق السياق التّركيبي الّذي يرد فيه على مستوى الجملة أو العبارة.

أمّا عن الإرجاء فالقول بتعدّد المعاني نابع من ظاهرة تناول اللّغة بقدر كبير من التّشكّك بوصفها متجافية عن التّعبير الموضوعي الشّفاف، فاللّغة – بجميع أنواعها- لغة استعارية. ولذلك ينسحب هذا التّشكّك على التّفسير النّصي نفسه، ثمّ إنّ النّص لا يمثّل بنية لغوية تخضع لتقاليد ثابتة، بل إنّه يمثّل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الدّاخل. وتعجّ بالكسور والشّروخ والفجوات على نحو يجعل النّص قابلا لتفسيرات وتأويلات لا منتهى لها. فتعدّد المعاني في الذّهن وازدحامها يبقي الإجابة عنها معلّقة مرجأة إلى أجل، ولهذا هناك علاقة بين الإرجاء وتعدّد المعاني، أي أنّ هذه الأخيرة مرجّأة من قراءة إلى أخرى، وليس هناك معنى نهائي أو ثابت أو مركزي، وهذا ما جعل النّقد التّفكيكي قائما على هدم المركزية الثّابتة في الدعوة إلى

---

[1]- عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، ط1: 1994م، المركز الثّقافي العربي، بيروت/ الدّار البيضاء، ص 43.
[2]-رولان بارت، الكتابة في درجة الصّفر، ترجمة نعيم الحمصي، وزارة الثّقافة، دمشق، 1970م، ص 53.
[3]- رولان بارت، النّقد والحقيقة، ص 58.

التّعدّد في القراءات، وفي الانفتاح والتّحرّر لا التّعصّب والتّشدّد لرأي ما، وهذا ما سنشير إليه في العنصر اللّاحق:

ب - مركزية اللوغوس (Logocentrisme):

ومعنى ذلك أنّ "مبدأ المركزية الصّوتية ضمن مركزية اللوغوس الّتي تقوم عليها الميتافيزيقيا الغربية من أفلاطون (Platon) إلى هايدجر (Heidegger)، إنّما ينتصر للوحدة الصّوتية (phoné) على حساب الوحدة الكتابية (gramme)، ويعطي الأولوية للمنطوق أمام المكتوب، أي بفضل الحضور على الغياب،"[1] ومركزية اللوغوس عند الغذامي تعني "التّمركز المنطقي، أي الارتكاز على المدلول وتغليبه في البحث الفلسفي واللّغوي."[2]

وتبدو مركزية اللوغوس في النّقد العربي في نظرة القدماء إلى الشّعر القديم ونعته بخلوه من الوحدة العضوية أو ما يسمّى بوحدة الموضوع أي لا وحدة عضوية فيه: رفضوا التّمركز حول بنية ثابتة، ليس بإنكار وجود البنية في النّص، بل بوجودها غير المتجانس في النّص، وأساس القراءة هو: الاستقرار أو التّموضع في البنية غير المتجانسة للنّص، والعثور على توتّرات أو تناقضات داخلية يقرأ النّص من خلالها نفسه، ويفكّك نفسه. وهذا لا يعني أنّه يتبع حركة مرجعية ذاتية، حركة نص لا يرجع إلّا إلى نفسه، ولكن هناك في النّص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته.

ويكمن نقض مركزية هنا أيضا للعمود الشّعري، بحيث "إنّ عمود الشّعر مفهوم مركزي تتحدّد به وعليه مواقف المشاكلة والاختلاف والتّشابه المختلف، فقد يكون الشّاعر متشاكل مع التّقاليد الشّعرية السّائدة، لأنّه لم يفارق أبواب عمود الشّعر، وقد يكون مختلفا إذا خرج عنها، والشّبيه المختلف من يسلك بينهما سبيلا."[3] أمّا عبد الله الغذامي، "وإن اصطنع التّشاكل عنوانا لكتابه المشاكلة والاختلاف، فإنّه لم يدّع المفهوم الغربي، لأنّه لم يومئ أصلا إلى مصطلح (Isotopie) على امتداد الكتاب كلّه، وعلى هذا فالتّشاكل هنا هو إبداع غذّامي بحت، يمكننا إعادة بلورته بإدراجه في نطاق الموقف من التّقاليد الأدبية، أي الاختلاف إليها أو

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 360.
[2]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 52.
[3]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 267.

الاختلاف عنها،"[1] وهذا في إطار مركزية العمود الشّعري، "أي اختلاف الحاضر عن الغائب، مع الاعتداد الكبير بمقولة الغياب (وفي ذلك محاكاة لثورة جاك دريدا على مركزية العقل)، ذلك أنّ عملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنّص مما يجعلها مضاعفة الجدوى فهي من ناحية تثري النّص إثراء دائما باجتلاب دلالات لا تحصى إليه، ومن ناحية أخرى تفيد في إيجاد قرّاء إيجابيين يشعرون بأنّ القراءة عمل إبداعي،"[2] ويحدث ذلك بالقراءة الاحترافية النّقدية، المتعمّقة في أغوار النّص والمستغرقة فيه، فينتج بذلك الكشف عن أمور جديدة في هذا النّص، ربّما لم تكشف عنها قراءات كانت سطحية وجزئية، غير مستكنهة لجواهر النّص.

ج- الاختلاف والاخـ(ت)ـلاف:

يشير يوسف وغليسي في كتابه إشكالية المصطلح إلى اتّفاق النّقاد على "وضع الاختلاف مقابل لـ (Différence) والاخـ(ت)ـلاف مقابل لـ (Différance)، الّتي تقرأ فيها كلّ من الاختلاف والاخلاف الّتي تشير إلى المغايرة والمفارقة والإرجاء."[3] أمّا الغذامي فقد عمل على تبييء هذا المصطلح، "وكيّفه على طريقته الخاصّة، وأضفى عليه صبغة تراثية بألوان جرجانية وأطياف أخرى من البلاغة العربية، وقد اعترف بذلك إذ قال: وإن كنّا نأخذ بمفهوم الاختلاف، إلّا أنّ هذا المفهوم عندي هو إلى الجرجاني أقرب منه إلى دريدا،"[4] ويتحدّد هذا المفهوم لديه على أساس أنّ "الدّلالة تنبثق من خلال مبدأ التّعارض الثّنائي الّذي يقوم على الاختلاف بين العناصر المكوّنة للنّص ويتجلّى ذلك في الاستخدام البلاغي للغة مثل الاعتماد على الطّباق..."[5] إذ قد تفهم معاني بعض الكلمات بالأضداد.

وقد "يأتي الاختلاف في النّصّ الأدبي كقيمة أولى من حيث اختلاف لغة النّص عن لغة العادة، واختلاف الحاضر منها عن الغائب، كاختلاف الحياة عن الموت والحلم عن الواقع.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 267.
[2]- المرجع السّابق، ص 354.
[3]- المرجع نفسه، ص 364.
[4]- المرجع نفسه، ص 364، وينظر: عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النّقد والنّظرية، ط2: 1993م، دار سعاد الصّباح، الكويت، ص 108.
[5]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 66.

ويكون هذا الاختلاف في النّص كمساحة من الفراغ تمتدّ بين طرفي عناصر الحضور وعناصر الغياب، وعلى القارئ أن يقيم الجسور فيما بينها ليعمّر هذا الفراغ."[1] وهذا ما يتحدّد في موضع آخر "بمعارضته للمشاكلة والائتلاف، وهو إذن مرادف للنّص المفتوح. وهذا توسّع في مفهوم الاختلاف يقوم شاهدا على سعي الغذّامي إلى تجذير المفاهيم الغربية في تراثنا العربي، أو استنباتها منه والتّصرّف الإجرائي فيها بتعريبها وتبييئها..."[2]

د – عشق الأثر (Trace) وموت المؤلّف:

يرى ميجان الرّويلي أنّ "مفهوم الأثر في التّفكيكية مرتبط بمفهوم الحضور الذّاتي ودريدا يرى في الأثر شيئا نحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر والحضور،"[3] والأثر لا يخلد لكونه فرض معنى وحيدا على أناس مختلفين، وإنّما لكونه موحيا بمعان مختلفة لإنسان واحد يتكلّم دائما اللّغة الرّمزية، فالأثر يقترح والإنسان يدبّر، فالنّص لم يكتمل بعد فهو دائم التّشكّل والتّكوين، إذ إنّ هذا الانفلات المعجمي وتعايشات المعاني، والرّمزية، هي ما يجعل الأثر مفتوح الدّلالة، غير مقيّد.

أمّا عبد الله الغذامي فيعمل على التّصرّف الإجرائي والتّجذير التّراثي لأيّ مصطلح، فكان ذلك أيضا في الأثر، إذ يقدّمه على أنّه: "فعل القراءة ناتج عن فعل النّص، أي أنّه ضرب من المعاشرة النّصوصية، أو تحوّل اللّغة من خطاب قولي إلى فعل بياني، وتخييل الواقع الإنساني بانقلابه إلى سحر إبداعي... وبمجرّد قراءة القصيدة يتحوّل النّصّ إلى عالم يخصّنا ويصبح ملكا لنا..."[4] ويضيف قائلا: "إنّه القيمة الجمالية الّتي تجري وراءها كلّ النّصوص ويتصيّدها كلّ قرّاء الأدب وأحسبه هو سحر البيان،"[5] ومن هنا تغدو علاقة النّص بالأديب كما كما أوردها الغذامي في تشبيهه "لعلاقة النّص بصاحبه بعلاقة الأمّ بالجنين، لأنّ هذه العلاقة سرعان ما تنتقل من طور الارتباط إلى طور الاستقلال."[6] إذ يقول الغذّامي: "ولا يربط

---

[1]- المرجع نفسه، ص 82.
[2]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 365.
[3]- ميجان رويلي وسعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، ط2: 2000م، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ص 55.
[4]- عبد الله محمد الغذامي، تشريح النّص، ط2: 2006م، المركز الثّقافي العربي، بيروت/ الدّار البيضاء، ص 113.
[5]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 53.
[6]- أحمد يوسف، القراءة النّسقية، ص 17، 18.

المؤلّف بالنّص بعد ذلك إلّا علاقة جمالية من حيث ضرورة وجود المؤلّف للرّبط بين خطي السّياقين اللّذين يحكمان تفسير النّص، وهما السّيّاق الأكبر الّذي هو الجنس الأدبيّ للنّصّ المقروء، والسّيّاق الأصغر الّذي هو جماع نتاج الأديب وهما ضروريّان لتأسيس العلاقة بين الإشارة الحرّة ودلالتها المطلقة."[1]

ويربط الغذامي الأثر بمفهوم الغياب، ذلك أنّ "الأثر أصلا ليس هو الشّيء، وإنّما هو ما ينطبع فيما هو خارج الشيء، ولا يجتمع الأثر والشّيء معا. وحوافر الخيل قيمتها في غياب الخيل، أمّا إذا حضرت الخيل فلا وظيفة لحوافرها، ولذلك فإنّه لابد من اختفاء معاني الكلمات كي يكون لها أثر تنبع منه التّجربة الجمالية.. إنّ الكلمات في الشّعر ليست سوى دموع اللّغة، والشّعر ليس سوى بكاء فصيح، والبكاء ليس معنى ولكنّه أثر، كما أنّ الدّموع ليست معنى وإنّما هي أثر، فالشّعر إذًا أثر لا معنى ، وهذا هو ما يجب أن نتطلبه في كلّ تجربة لغوية جمالية،"[2] وبهذا المنظور يكون النّص الشّعري أثرا لمبدعه، أمّا معانيه فهي من اجتهاد وصنع مختلف القراء المطّلّعين على هذا النّص.

ويرتبط عشق النّصّ أو الأثر في النّقد التّفكيكي بموت المؤلّف، خاصّة عند بارت حيث يقول: "وبعد موت المؤلف وولادة الأثر، يأتي دور القارئ، ولكن تجدر الإشارة إلى أنّ القراءة من وجهة نظر تفكيكيّة تعشق الأثر الأدبي كذلك، بل تتجاوز هذا لتقيم معه علاقة شهوة، فأن نقرأ معناه أن نشتهي الأثر، ونرغب في أن نكوّنه، وأن نرفض مضاعفته بمعزل عن كلّ كلام آخر غير كلامه هو ذاته."[3]

والقول بعشق النّص، انتفاء المقصديّة، موت المؤلّف باعثها إسقاط المركزية وتضخيم النّص "عشق النّص وموت المؤلّف باعثها القول باعتباطية بين الدال والمدلول، ليس هذا فحسب، بل إنّ الباعث الرّئيس هو حركة الدّال في فضاء لا يحدّ، فلم يعد هناك معجم تقليدي في القراءة التّفكيكية، لذا فإنّ قراءة قارئ ما ستتباين عن قراءة آخر، إذ إنّ الإشارة عائمة، والمعنى منزلق لا يوقف عليه إلّا بالتّوهّم، وكلّ قارئ يتعامل والأثر الأدبيّ معتمدا لا على

[1]- عبد الله محمد الغذامي، الموقف من الحداثة وأسئلة أخرى، ص 92.
[2]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 286، 289.
[3]- ولان بارت، النّقد والحقيقة، ص 86.

الأثر الأدبيّ وإنّما على قوله الخاص به،"[1] المعوّل في القراءة التّفكيكية هو النّص نفسه، وتناسجه مع نصوص أخرى فيما يسمّى بالتّناص.

هـ - التّناص:

يعتبر التّناص (Intertexte) والتّناصية (Intertextualité) من التّقنيات التّفكيكية الأكثر تناولا في الدّراسات والبحوث، وهو كما يرى الكثير من الباحثين والنّقاد آلية تفكيكية بحتة، وأحد مباحث التّفكيكية ولكن ليست حكرا عليها إذ "التّفكيكية تؤكّد أنّ النّصوص الأدبية ليس لها علاقة بأيّ شيء آخر عدا نفسها، وكلّ ذلك جعل التّناص نقطة تحوّل من البنيوية إلى ما بعد البنيوية،"[2] ومن أشهر النّقاد التّفكيكيين الّذين وقفوا على هذا المطلب جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، إذ أنّ فكرة النّص ترشّح لوجود آثار أخرى، ويصل الأمر بكريستيفا إلى أن تنظر إلى النّص من زاوية أنّه لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وأنّه امتصاص وتحويل من نصوص أخرى سابقة. فحسب كريستيفا "المدلول الشّعري يحيل إلى مدلولات خطابية متغايرة، ممّا يأذن بقراءة خطابات عديدة داخل القول الشّعريّ، يتمّ خلق فضاء نصيّ متعدّد حول المدلول الشّعريّ تكون عناصره قابلة للتّطبيق في النّص الشّعريّ الملموس هذا الفضاء سنسمّيه فضاء متداخلا نصيّا."[3]

وقد يوافق جاك دريدا جوليا كريستيفا في هذا الرّأي فيقول: "بانتفاء وجود حدود أو فواصل بين نص وآخر، ويجلّي فكرته متكئا على مبدإ الاقتباس، ومن ثمّ تداخل النّصوص، وهو يرى أنّ كلّ نص أو أيّ جزء منه لهو دائم التّوثّب من ساق إلى آخر، إذ إنّ كلّ نص هو خلاصة تأليف من الكلمات، والكلمات هذه سابقة للنّص في وجودها، كما أنّها قابلة للانتقال، وهي بهذا تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب."[4] أي أنّ كلّ نصّ ما هو إلّا نسيج من الخيوط المتواشجة والمتشابكة بتداخلها مع نصوص أخرى.

---

[1]- المرجع السّابق، ص 76.
[2]- ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 389.
[3]- جوليا كريستيفا، علم النّص، ترجمة: فريد الزّاهي، ط: 1991م، دار توبقال، الدّار البيضاء، 78.
[4]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 55.

وضمن هذا المعطى، يمكن التّمييز بين التّناص والسّرقة، من تجلّي التّناص في الأثر الأدبي يجب أن يعدّل أو يُقنَّن وأن يدرك بمبادئ مناسبة تعيننا على تمييز الحالات التي يكون فيها التّناص وثيق الصّلة بالنّصوص الأخرى أو يكون متجافيا عن ذلك، ومعنى ذلك أن يكون هناك فرق بين تناص مفتعل قائم على السّرقة وتناص فيه إبداع، "وفيها أيضا استثمار ضمني لمفهوم التّناص الدّاخلي، بما هو تقاطع للنّص مع نصوص أخرى للكاتب الواحد."[1] وبهذا يرى الغذامي أنّ "عملية إحضار عناصر الغياب إلى النّص هي في حقيقتها محاولة لكتابة تاريخ ذلك النّص،"[2] إذ نجد في "ذلك استحضار واضح لمفهوم السّياق حيث إنّ مفهوم الجملة الأدبية يندرج من جهة ضمن الجنس الأدبي الّذي ينتظمها (وفي ذلك إحالة على مفهوم جامع النّص لدى جيرار جنيت) وهو من جهة ثانية يحيل على السّياق النّصي العام الّذي تندرج الجملة في إطاره، لكنّه لا يقصد المحيط السّياقي الخارجي الّذي يعبّر عنه بالمصطلح العام المعروف (Contexte)، بل يقصد السّياق اللّغوي (اللّفظي) الدّاخلي الّذي يعبر عنه الفرنسيون بمصطلح نادر الحضور في الكتابات العربية هو (Cotexte)."[3]

وهناك أيضا مصطلح الانتشار الّذي يورده الغذّامي بمفهوم التّناص حيث يقدّم استجابة النّص للانتشار، ومنسوبا إلى رولان بارت فيقول: "بمعنى التّناص: أن ينثر (الانتشار) في النّصوص اللّانهائية الّتي تداخلت معه، وبمعنى النّص: حين يتفجّر إلى ما هو أبعد من المعاني الثّابتة، إلى حركة مطلقة من المعاني اللّانهائية، تتحرّك منتشرة من فوق النّصّ عابرة كلّ الحواجز، إنّه الانتشار كما يسميه بارت (Dissémination)."[4]

وهكذا "يصبح الشّعر عملية قراءة خاطئة أو مراجعة عدوانية (Aggressively revising) لقصائد السّابقين."[5] هذا لأنّ "قلق التّأثر من موقع منهجي نفساني تفكيكي، للعلاقة الأوديبية في تمظهر جديد، حيث تختلج في أعماق الشّاعر مشاعر القلق النّابع من وجوده الزّمني المتأخر، هذا القلق تترجمه مشاعر الحبّ والكره المتناقضة إزاء والديه، إنّ الشّاعر

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 355.
[2]- المرجع نفسه، ص 84.
[3]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 355.
[4]- ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 62، 73.
[5]- المرجع نفسه، ص 326، 327.

اللّاحق (الابن) يحسد الشّاعر (الأب)، لكنّه يعجب بقصيدته (الأم) الّتي يسعى إلى تملّكها وتجاوزها، عن طريق كتابة قصيدة أخرى على أنقاضها تستوعبها وترجعها وتسيء قراءتها، وفقا لطريقة معيّنة."[1] واصطلح الغذامي على "التّناص بـ: نص متداخل، والتّناصية بـ: تداخل النّصوص، مداخلة نصوصية، النّصوص المتداخلة،"[2] وتكاد كلّها تندرج ضمن هذا السّياق الإنتاجي الحيوي الخصيب، الّذي تتنزّل فيه مقولة عبد الله الغذامي: "النّص ابن النّص،"[3] وليس ابن المؤلّف أو كالمقولة الّتي يردّدها النّقد التّاريخي في كون النّص ابن بيئته.

و- التّشريحية الغذامية ومبدأ تفسير الشّعر بالشّعر:

تقوم التّشريحية عند عبد الله الغذامي، في جوانب أساسية من ممارساته النّقدية الباهرة على ما سمّاه مبدأ تفسير الشّعر بالشّعر الذّي اتّخذ منه "شعارا نقديا تصدر عنه قراءاته الشّعرية المختلفة،"[4] يقوم هذا المبدأ على "إدماج كلّ قصيدة في سياقها، ولكلّ قصيدة سياق عام هو مجموعة شفرات جنسها الأدبي، وآخر خاص هو مجموعة إنتاج كاتبها، وهذان سياقان يتداخلان ويتقاطعان بشكل دائم ومستمرّ،"[5] وهناك من يعتبره منهجا، إذ يقول: "إنّ منهج تفسير الشّعر بالشّعر على غرار القرآن بالقرآن، ذلك لأنّ السّيّاق الخارجي له فضاءه الخاص. ولهذا وجب التّعامل معه من هذا المنطلق الّذي يحدّده النّص ذاته، ولا يبغي سبيلا سواه. فيغدو نقدا نصوصيا كما أراد له صاحبه،"[6] والغذّامي بتبريره وجديده هذا "يحاول أن يضيف جديدا، جديدا، بل إنّ الأمثلة التّاريخية الّتي أوردها كانت أكثر برهانا وأصلب حجّة من الأمثلة الأخرى الّتي استشهد بها."[7] وفيما يخصّ المعلّقات كان إمّا أن يفسّرها بنصوص أخرى أو يفسّر بها نصوص غيرها، وسيتضّح ذلك في وقوفنا على تحليله لها، وهو ما سيوضّح أكثر الإجراءات السّابقة.

1- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 397، 398.
2- ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 13، 320، وثقافة الأسئلة، ص 113، والكتابة ضدّ الكتابة، ص 54.
3- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 408.
4- المرجع نفسه، ص 353.
5- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 84.
6- أحمد يوسف، القراءة النّسقية (سلطة النّص ووهم المحايثة) ، ص 162.
7- المرجع نفسه، ص 192.

3- شعر المعلّقات واستراتيجية التّشريح (التّفكيك):

أ- معلّقة عبيد بن الأبرص الصّوت القديم الجديد:

نظر القدماء إلى معلّقة الأبرص في خروجها عن الأوزان الخليلية دون تحليل أو تعليل، "ولقد كره النّقاد بل رفضوا أن تخرج القصائد في أوزانها عن عروض الخليل.. وعدّ أبو العلاء المعرّي قصيدة عبيد بن الأبرص (المعلّقة) من القصائد مختلفة الوزن، غير الموافقة لمذهب الخليل،"[1] أمّا ابن رشيق القيرواني فقد قال عن هذه القصيدة "إنّها كادت تكون كلاما غير موزون بعلّة ولا غيرها حتّى قال بعض النّاس إنّها خطبة ارتجلها فاتزن له أكثرها."[2]

لكن نظرة عبد الله الغذّامي كانت مختلفة، لأنّ "التّحوّلات العميقة الّتي طاولت البنية الإيقاعية في الشّعر العربي الحداثي أملت على الخطاب النّقدي الحديث أن يراجع الموروث الموسيقي الّذي استكشف قوانينه الخليل بن أحمد الفراهيدي، ويبحث عن العلاقات الّتي تتواشج فيها الدّينامية الإيقاعية مع حركية الفعل الشّعري،"[3] غير أنّ أحمد يوسف أشار بعد ذلك إلى محاولة الغذامي في التّأصيل للشّعر الحر في التّراث الشّعري العربي القديم، إذ يقول: "وبدافع الانتصار لحركة الشّعر الحر مالت بعض الدّراسات النّقدية الحديثة إلى تبرير الأنماط الإيقاعية المستحدثة بواسطة ردّها إلى أصولها، وعدّها: صوتا قديما جديدا،"[4] كون الغذّامي في كتابه: الصّوت القديم الجديد، بحث "في الشّعر العربي عن نماذج خرجت عن العروض الخليلي، وتحرّرت من أوزانه. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة معلّقة عبيد بن الأبرص الّتي مطلعها."[5]

أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ   فَالْقُطَّبِيَّاتُ فَالذَّنُوبُ
فَــرَاكِسٌ فَثُعَيْلِبَتٌ   ذَاتُ فَرْقَيْنِ فَالْقَلِيبُ
فَعَرْدَةٌ فَقَفَا حِبِرٍّ   لَيْسَ بِهَا مِنْهُمْ عَرِيبُ

---

[1]- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النّقد العربي القديم، (في ضوء النّقد الحديث)، ص 168.
[2]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج1، ص 140.
[3]- أحمد يوسف، القراءة النّسقية، ص 457.
[4]- المرجع نفسه، ص 457.
[5]- المرجع نفسه، ص 458.

بحيث "جاءت تفعيلات البيت الأوّل على النّحو الآتي: فاعلتن فاعلن مفعولن فاعلتن فعولن، وقد تنبّه القدماء – ابن سلّام الجمحي، قدامة بن جعفر، أبو زيد القرشي، ابن قتيبة- إلى شذوذ إيقاعها،"[1] إذ ورد في قصيدة عبيدة بن الأبرص المذكورة وحدها سبعة أوزان شعرية: مجزوء البسيط (صحيح الضّرب)، مجزوء البسيط (مقطوع الضّرب)، مخلع البسيط، الرّجز (مقطوع الضّرب)، الرّجز (صحيح الضّرب)، البحر المنسرح (مقطوع الضّرب)، وزن مشابه لمجزوء الخفيف (فاعلن فاعلن فعولن أو فاعلاتن مفاعلاتن)، "وتتدرج هذه الرّؤيا ضمن منطق القراءة بالمماثلة الّتي تحكم سلطة النّص الغائب في مقاربة النّص الحاضر."[2]

غير أنّه لو أمعنّا النّظر في دراسة الغذامي هذه للاحظنا أنّه على غير ذلك الهدف الّذي أشار إليه أحمد يوسف، أي أنّه لا ينتصر للشّعر الحرّ، وإنّما هو يؤصّل للتّراث ردّا على صمويل في ردّه لأصول الشّعر الحرّ إلى أصول غربية، يقول الغذامي بهذا الصّدد، بعد اطّلاعه على "أطروحة صامويل موريه عن الشّعر العربي الحديث وأنا في هاجس من أمري وعلمي وذلك لما أوحشني فيه من ردّه لكلّ فنّيات الشعر الحديث عندنا إلى تأثّر غربي مباشر به حاكى شعراء العرب أقطاب شعراء الغرب،"[3] ذلك لأنّ "الشّعر هو حالة تمثّل لغوي راقية... وتتمازج درجات الإبداع بين ما هو فردي وخاص وما هو جمعي وموروث. والقصيدة هي خلاصة هذا التّوحّد الإلهامي الّذي به يتحقّق انبثاق اليوم من الأمس... والعلاقة اللّغوية داخل النّص الأدبي وهي علاقة تتجذّر في صلب الموروث اللّغوي الّذي ينتمي إليه النّص بحيث لا يمكن لنص أدبي أن يفرض انحرافا أجنبيا على سياقه اللّغوي، وزعم موريه لا يمكننا أن نقبل به،"[4] ذلك لأنّه ليس دافعنا الانتصار للغذامي بعد انتصاره لهذه الظّاهرة في الشّعر العربي القديم إلّا أنّه هناك أمر لا ينبغي للباحث إغفاله، وهو أنّ المعرفة والفكر والعلوم والفنون على اختلاف أنواعها، الأدب والشّعر منها خاصّة ليست حبيسة بيئتها زمكانا، وإنّما هي تنشأ وتسافر وتتأثّر وتؤثّر وتظهر وتذيع بين الجميع.

1- أحمد يوسف، القراءة النّسقية، ص 458.

2- المرجع نفسه، ص 459،

3-عبد الله محمّد الغذامي، الصّوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشّعر الحديث، سلسلة كتاب الرّياض، ع 66، 1999م، ص 9.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 9، 10.

وبصدد حديثه وردّا على موريه في ردّ الشّعر العربي الحديث إلى أصول غربية يقول الغذامي عن أهمية علم الألسنية الحديث في الكشف عن ذلك فيقول: بـ "ثلاث حجج"[1]:

الحجة1: وليست اللّغة إلّا كالجسد الحيّ ترفض كلّ جسم غريب عنها، وما النّصّ إلّا تولد عضوي تام لهذه اللّغة الّتي تحتويه.. فهو يصنعها كما أنّها تصنعه بناء على ثنائية (اللّغة/ الخطاب) كما أتى بها دي سوسير وهذه حجّة منطقية يمدّنا بها علم الألسنية الحديث وقد نميل إلى الرّكون إليها كدليل ينفي عن شعرائنا تهمة التّقليد للغرب.

الحجة2: كما أنّ حقيقة العلاقة بين اللّغة كموروث حضاريّ والنّص الأدبي تمثّل لهذا الموروث لهي من القوّة والوضوح بما هو كاف للتّأكيد على أنّ التجربة الشّعرية الحديثة تستند على فنّيات شاعرية عربية... وتقبّلنا لهذه التّجربة هو استجابة ذاتية لما هو مخزون في وجداننا لهذه الإمكانات المخبوءة في اللّاوعي الجمعي لنا.

الحجّة3: وهي القراءة في التّراث، حيث ذهبت عبد الله الغذامي إلى التّراث وقرأ فيه وبحث عن معالم هذه الفنّيات في موروثنا الأدبي حتّى وجد فيه ما هو سند تاريخي، وجد أشعارا ذات أوزان متنوّعة كقصيدة عبيدة بن الأبرص ووجد أشعارا ذات أوزان غير أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي. هذا ما تكلّم عنه أحمد يوسف وأيضا وقف عليه كمال أبو ديب في البنية الإيقاعية في الشّعر العربي.

وبهذا يربط الغذامي القديم بالجديد والشّعر الحرّ بالشّعر الجاهلي، ويوضّح مراميه، وغايته من هذا الكتاب فيقول: "كتابي أسعى فيه إلى كشف العلاقة الفنية بين اليوم والأمس بين قصيدة الشّعر الحديث والمعلّقة الجاهلية بأدلّة تاريخية نصوصية تقيم العلاقة العضوية الأكيدة داخل اللّغة العربية بين كلّ أنماط الكتابة الإبداعية فيها،"[2] ولا شيء ينشأ من العدم، فدائما هناك علاقات وتواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل، وبين مختلف البيئات بجميع مناحي الحياة فيها، وهذا ما أشرنا إليه آنفا.

---

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص 10، 12.
[2]- المرجع نفسه، ص 13.

ويشير الغذامي إلى أطوار الشّعر العربي المتسلسلة، فيقول: "لقد مرّ الشّعر العربي منذ عرفناه إلى اليوم بأطوار متعدّدة من حيث البناء العروضي في القصيدة،"[1] ويمكن حصرها في: الأطوار الستة[2]، ولقد ظلّت أطوار الشّعر العربي السّتة هذه متداخلة متواصلة لم يقم وجود أي منها على إلغاء سابقه.

ثمّ يلتفت عبد الله الغذامي من جهة أخرى إلى نازك الملائكة، الّتي "تؤكّد في جميع كتاباتها بأنّها هي لا سواها أوّل من بدأ كتابة الشّعر الحر،"[3] فالتّاريخ يثبت العكس، وبهذا راح الغذامي يبحث في مختلف قصائد الشّعر الحرّ عن اعتمادها الأوزان والبحور الخليلية من البسيط والطّويل والرّمل والخفيف والرّجز إلى أن وصل إلى عدم تقبّل العرب لهذا التّغيير المفاجئ إلّا بعد قرابة ثلاثين عاما، ويستحيل على نازك عدم السّماع بتلك المحاولات.

وعن تحرّر الأوزان في الشّعر القديم، يقول عبد الله الغذامي :"لم يكن الشّعر الحر خروجا عن الوزن الشّعري العربي، وإن كان خروجا عن المعايير الخليلية للأوزان... لأنّ قيد الوزن المطلق متوفّر فيه بقيامه على التّفعيلة كجذر عروضيّ للقصيدة."[4] ثمّ يضيف قائلا: "على ما نقوله من دخول قصيدة عبيد بن الأبرص (بيت1 من المعلّقة) لديوان الشّعر العربي من أوسع أبوابه، فقد جعلها أبو زيد القرشي أوّل المجمهرات في كتابه جمهرة أشعار العرب، بل إنّ التّبريزي يجعلها إحدى المعلّقات العشر، ولم يكن ذلك عن جهل منهم بخروجها عن الوزن الخليلي فقد أكّد ذلك قدامة بن جعفر الّذي سمى ما فيها بالتّخلّع (قبح الوزن)، وعبيد الله المرزباني في نقله لوصف الأخفش لها بأنّها شعر غير مِتلف البناء."[5]

ويقف الغذامي على الأبيات فخرج منها بسبعة أوزان في قصيدة واحدة، يقول الغذامي "وكأنّ عبيدا قد أخذ بنظام الشّطر منذ ذلك العهد المبكّر ولولا اختلاف الرّوي في الأشطر لجزمنا بذلك."[6] ويستشهد بذلك وكعادته في تفسير الشّعر بالشّعر بأن يوضّح أكثر مثالا بأبيات

---

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص 15، 21.
[2]- وهي: الأرجوزة، القصيدة العمودية المعتمدة على وحدة الوزن والرّوي والّتي جاء عليها معظم الشّعر العربي، والموشّحة، الشّعر المرسل وهو أوّل محاولة تجديدية في الشّعر العربي، والشّعر المنثور وقصيدة النّثر.
[3]- ينظر: عبد الله الغذامي، الصّوت القديم الجديد، ص 25، 27
[4]- المرجع نفسه، ص 93.
[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص 94، 95.
[6]- المرجع نفسه، ص 99.

من قصيدة الأسود بن يعفر الشّاعر الجاهلي الّتي ينوّع فيها الأوزان، يقول الغذامي: "القصد هو فتح باب الاجتهاد في الأوزان الشّعريّة ليتّسع صدرها لكلّ تطوير صالح ولكلّ تجديد مفيد مجاراة لأسلافنا من الشّعراء،"[1] ويستدلّ الغذامي أيضا بمعلقة امرئ القيس بما فيها من حشو، "والحشو من أسوأ العيوب في الشّعر حتّى إنّ الباقلاني وجد فيه بابا للتّقليل من شأن معلّقة امرئ القيس وهي على ما هي من جودة حتّى عدّت من النّماذج الأولى في الشّعر العربي وحكم عليها بأنّها تردّدت بين أبيات سوقية وأبيات ضعيفة وأبيات وحشية وأبيات معدودة، وذلك لما فيها من حشو جاء فقط لإقامة الوزن."[2] وبذلك تكون ظاهرة الخروج عن الأوزان الخليلية منتشرة في الشّعر العربي القديم، وكانت معلّقة عبيد بن الأبرص من بين تلك القصائد، مّما جعلها تؤصّل للبوادر الأولى لظهور الشّعر الحر، مثلما أشار إلى ذلك الغذامي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يبدو لنا جليا في هذه المسألة محاولة الغذامي نقض المركزية الّتي قامت على حكر حركة الشّعر الحرّ في إطار زماني (العصر الحديث)، ومكاني بجعل حدوده في الأدب الغربي وسبقه إلى ذلك.

بـ - معلقة عمرو بن كلثوم والنّسق الشّعري:

حتّى في النّقد الثقافي رجع عبد الله الغذامي إلى نصّ المعلقة، إذ يقول: "وكأنّما نبحث هنا عن ماض قابل للاستخدام في الحاضر. وهذا الوعي بنصوصية التّاريخ جعل التّاريخانية الجديدة تبدو لدى البعض وكأنّما هي مجرّد عودة إلى الماضي، وعند آخرين هي سياق يشمل العلاقات الاجتماعية، ولأقلية أخرى هي تغيير من فوق الزّمن، وبالتّالي فهي تخصيب لمشروع النّقد التّشريحي،"[3] وإن كان في هذا النّقد يتخذّ منحى آخر إلّا أنّه يشير من جديد إلى النّقد التّشريحي.

فالأنا عند عمرو بن كلثوم هي الأساس في رجوعه إلى المعلّقة في كتابه النّقد الثّقافي (النّسق الشّعري): "والأصل للأنا الشّعرية/ الفحولية هو النحن القبلية، وهي (النحن) المتضخّمة أصلا والنّافية للآخر بالضّرورة الوجودية، وإذا ما تذكّرنا كلمة عمرو بن كلثوم في

[1]- المرجع السّابق، ص 104.
[2]- المرجع نفسه، ص 120.
[3]- عبد الله محمد الغذامي، النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافية العربية، ط5: 2012م، المركز الثّقافي العربي، بيروت/الدّار البيضاء، ص 47.

معلّقته الشّهيرة، وهي القصيدة ذات المفعول النّاسخ الّتي تنسخ ذاتها تبعا وبالضّرورة لنسخها للآخرين، حتّى قال عنها أحد الشّعراء: ألهى بني تغلب عن كلّ مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم. هي القصيدة النّاسخة والمؤسّسة للنّسق النّاسخ، وحينما تحوّلت الذّات الشّعرية إلى ذات فردية كبديل عن النحن القبلية فإنّها ورثت عنها سماتها النّسقية،"[1] خاصّة في قوله:

أَلَا لَا يَجْهَلُ أَحَدُ عَلَيْنَا فَنَجْهَل فَوْقَ جَهْلِ الْجَاهِلِينَا

يتساءل الغذامي عن قول زهير بن أبي سلمى في منظومته الحكمية القيمية: وَمَنْ لَمْ يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَمِ، ثم يربط هذه بتلك ويقول: "هذه هي منظومة القيم الّتي تضعها هذه القصيدة كعلامة نسقية، ومنها انغرس النّسق الشّعريّ، ومن هنا أخذت فصيلة الفحل تظهر وتتشكّل منتقلة من فحولة القبيلة إلى فحولة الفرد."[2] ليس الغرض هنا أن نشير إلى النّقد الثّقافي بل مبدأ تفسير الشّعر بالشّعر لمعلّقة عمرو بمعلّقة زهير كما رأينا، ثمّ هو يطرح موضوع الفحولة بشكل آخر، ليس كموضوع من الموضوعات المهمّة الّتي طرقها الباحثون في الشّعر القديم، بل وفق ما سمّاه بالنّسق الشّعري.

ج- تناص قصيدة الخبت للدّميني مع معلقة طرفة بن العبد:

ومن بين المعلقات الّتي تناولها الغذامي في نقده التّشريحي: معلّقة طرفة بن العبد، ففي صدد حديثه عن المنهج الذّي يقول عنه: "المنهج الصّحيح علميا يكون متمخّضا عن موضوعه، مثلما هو أداة لاستكشاف ذلك الموضوع، وهذا لا يتوفّر إلّا إذا كان المنهج ذاته نصوصيا، ومن ثمّ فهو من جنس الموضوع ومادته، وبالتّالي فهو تفاعل معرفي مع النّص يتطوّر المنهج به من خلال تركيبة معرفية تقتضي نقد الأداة مع نقد الموضوع. وهذا ما يجعل النّقد الألسني دائب التّطوّر، ومنفتح التّحرّك، بدءً من الأسلوبية فالبنيوية والسّيمولوجية ثمّ التّشريحية."[3]

---

[1]- المرجع السّابق، ص 121.
[2]- المرجع نفسه، ص 121، 125.
[3]- عبد الله محمد الغذامي، تشريح النّص، ط2: 2006م، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ص 117.

فالغذامي في وقوفه على بيت شعر من قصيدة الخبت للشّاعر علي الدّميني نجده يسترجع بيتا شعريا من معلّقة طرفة بن العبد في مستوى المداخلة (التّناص) أو التّداخل المفاجئ : المداخلة/ المفارقة: يقول علي الدّميني:

(وَظُلْمُ ذِي الْقُرْبَى) بِلَادِي حَمَلتهَا عَلَى كَتِفِي شَمْسًا وَفِي الرُّوحِ مَوْقِدِي

يعلّق الغذامي فيقول: "هذا بيت يدخل بنا مسرعا إلى معلّقة طرفة بن العبد آخذا منه شبه الجملة، ومعها البحر الطّويل، ورويّ الدّال، وهذا يؤسّس فينا حسّ المعارضات الشّعرية، لأنّها تقتحم النّص المعطى فتفكّك علاقاته، لتعيد صياغتها، وتبني لها واقعا جديدا. ولهذا فإنّ جملة طرفة تتحوّل إلى شبه جملة عند الدّميني، ممّا يعني أنّنا في مواجهة مع نصّ مفتوح كمفارقة لنصّ مغلق، ولنتذكّر قول طرفة: وَظُلْمُ ذَوِي الْقُرْبَى أَشَدُّ مَضَاضَة عَلَى الْمَرْءِ مِنْ وَقْعِ الْحُسَامِ الْمُهَنَّدِ، فأخذ الجملة التّامة من طرفة بشكل شبه جملة عند الدّميني جعل جذوة الاقتباس ملتهبة على المستوى النّصوصي."[1]

ويقف الغذامي على إشكالية هذه الجملة (وظلم ذوي القربى بلادي حملتها) هي تامّة نحويا حسب الغذامي كما أن البيت تامّ دلاليا عند طرفة، لكن عند الدّميني لا يقوم دلاليا إلّا بتأويل وتقدير بفعل إراديّ من القارئ، ليصل الغذامي إلى أنّ "المعارضة الشّعرية هي معارضة مفارقة يؤكّدها النّص من خلال وقفات متنوّعة جاءت كاقتحام تشريحيّ للنّصّ القديم، حيث تمّ تمزيقه، وإعادة بنائه، بدءًا من جملة "وظلم ذوي القربى"، الّتي هي فاتحة القصيدة هنا، بينما هي البيت الثّامن والسّبعون عند طرفة، وكانت هناك نتيجة لسلسلة من الأحداث الدّالة، حيث أطلق طرفة شكواه قائلا:"[2]

فَمَا لِي أَرَانِي وَابْنَ عَمِّي مَالِكًا مَتَى أَدنُ مِنْهُ يَنْأَ عَنِّي وَيَبْعُدِ

يواصل الغذامي: "وتتنامى الشّكوى في الأبيات 79/71/69/68حتّى بنتيجتها الشّعورية المتمثّلة ببيت 'وظلم ذوي القربى' ولكن الدّلالة تنقلب بعد مداخلة الخبت لها. وما هو

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص 118، 119.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 119، 120.

نتيجة وختام يصبح بداية ومطلعا، أي تتحوّل بدايات طرفة إلى نهاية عند الدّميني في قوله في المقطع الأخير من الخبت الّتي تتضمّن مطلع طرفة وأوزانه ورويه:"[1]

لخولة أطلال أجوس زواياها ببرقة ثهمد

إذا أفردتني الأرض جاوزت للغد

أبوح بطعم الحبّ أقتات موعدي

أعاتب أحبابي بلادي بفيئها

وأهلي وإن جاروا عليّ فهم يدي

ويقف الغذامي أيضا في تشريح الأوزان والرّوي ويربط كلّ ذلك بدلالة الأبيات عند كلا الشّاعرين ليصل في الأخير من هذا التّشريح: "ومن هنا تحقّق الخبت مفارقتها النّصوصية من خلال تشريحها للنّموذج القديم، وتحويله إلى صورة جديدة."[2]

يدرس الغذامي هذه الظّاهرة بربط نّص الخبت مرّة أخرى بمعلّقة طرفة عبر تداخلات متقاطعة وهكذا "تتداخل عناصر الصّراع في القصيدة بين ثوبها وثوب البحر، وبين الجرب والشّارع الخلفي، وبين الخبت ببياضه ومسيله. ويقف النّموذج فيها بين طرفة كشجرة أثل سامقة، وابن العبد مفردا بجربه، ليؤكّد الصّراع ويطلقه. وهو صراع يتعزّز بانفصال الاسمين بعضهما عن بعض حيث لا يردان مجتمعين ممّا يعني التّصدّع داخل شخصية النّص، حتّى إنّ طرفة يرد بالنّصّ براء مسكّنة ممّا يحوّل دلالة الكلمة من علم على شاعر قديم، أو اسم لواحدة الطّرفاء، إلى اسم لنجم في السّماء ممّا يبعد الغاية، ويعقّد النّص، استجابة لاضطراب عناصره بصراعها مع أطراف الدّلالات العميقة."[3]

ويواصل قائلا: "هذا الصّراع المتنامي في النّص هو ما يؤسّس الأثر هنا، كصورة لتفاعل علاقات وحدات القصيدة بعضها مع بعض لتنبثق عنها وظيفة النّص كفعل قرائي يحدث

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص 120.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 123.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 130.

صورة متخيّلة في ذهن القارئ لواقع جديد تبنيه القصيدة، وتؤسّسه كمستقبل يلحق بها وليس كماض يؤطّرها، ولقد لاحظنا كيف حطّمت القصيدة صورة النّموذج التّاريخي وأحلّت محلّه صورة جديدة لم تكن لطرفة من قبل، فطرفة إذًا يتجدّد نصوصيا من خلال هذه القصيدة ليكون صورة لابن العبد بطل الخبت الجديد، الّذي لا يتبرّأ عن ذنب مقترف كما كان سابقا..."[1] وبالتّالي هو يكشف عن نمو حركة داخلية في النّص، وهي الصّراع، وهذا ما ذهبت إليه سوزان ستيتكيفتش (الفصل الأوّل)، في تركيزها في بحثها على الحركة الدّاخلية المتنامية في القصيدة لفعل ما.

ينفي عبد الله الغذامي ما قد تعتدّ به الدّراسات السّياقية، "فكتابة هذه القصيدة لا يمتّ بصلة إلى المناسبة أو غرض الشّاعر، ومعرفة السّبب يكون بتشريح النّص، والبحث عن لبّه الّذي يمثّله نواته الحيّة، والّذي به يكون النّصّ أو لا يكون، وباقي العناصر هي إفضاء إلى هذه النّواة، أو نتيجة لها، وهو ما اصطلحنا عليه تسمية الصوتيم المهيمن في هذا النّص وهو 'الخبت' وعناصر القصيدة المتحرّكة داخلها من المقطع الأوّل من سقوط الشّاعر من علياء قومه ممّا أثمر ظلم ذوي القربى، انفصال الفؤاد عن الجسد أثمر انفصال طرفة عن نمطيته القديمة، وانفصال جملة شعرية عن ثابتها القديم، وتحوّلها إلى إشكال جديد، صورة الكثبان أوجد الجرب والشّارع الخلفي في حركة تضاد، وجود الأشجار أوجد الخبت وحوّل طرفة الإنسان إلى شجرة الأثل تغرس الصّحراء بمناخها، تحريم الاقتراب من الأشجار يحوّل طرَفة إلى طرْفة نجمة بعيدة ممّا يقيم علاقة المحال بين ابن العبد وخبته، وهبوط الشّاعر من عالي الشّيوخ أوجد إفراد ابن العبد، أمّا رعي الجراح نتج عنه جرب البعير، وجمع الأغصان نتج عنه يد تشدّ الرّيح على غابات الخبت إلى صورة قوم الشّاعر، أمّا الأغصان فأوجدت ثوب القصيدة والبحر، ولا يتبرّأ كما فعل من قبل من المعلّقة، وهذا كلّه يحدث شعريا بصورة مفتوحة..."[2]

فالغذامي بهذا الطّرح يكشف عن تناص معلّقة طرفة مع قصيدة الخبت للدّميني بطرح علمي موضوعي ممنهج، إذ "من صفات العلميّة الّتي أفرزتها معطيات العصر: أربع صفات

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 130.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 131، 134.

هي: النّسبية في مقابل الإطلاق من خلال وظيفة العلاقة– الدّيناميكية في مقابل الجمود في تحوّلات الأثر– الاستنباط في مقابل الإسقاط – الوصفية في مقابل المعيارية."[1] والقصيدة وفق رؤيته تتحرّك على مستوى المداخلة (التّناص). وهذا ما يضفي على عرضه الدّقة والوضوح، كما أنّه له أسلوب خاص في تقديم المعلومة أو النّقد للآخرين وليس بأسلوب فجّ كما يقول عنه الباقلاني، بل بأسلوب واضح له الإطناب في الشّرح والتّوضيح.

وعن أهميّة التّفكيك في الكشف عن الشّعر يقول الغذامي: "... تشريح النّصّ وتفكيكه.. يمكّننا من تنقية الشّعر ممّا هو ليس بشعر، ومن ترقية القول الفنّي إلى رتبته اللّائقة به. وهذا ليس سوى تهشيم كامل لوحدة القصيدة أو ما يسمّى بوحدة القصيدة،"[2] ثمّ يتحوّل اتّجاهه إلى حديثه عن وحدة القصيدة، يقول: "والحقّ أنّه لا وجود لشيء اسمه وحدة موضوعية في الشّعر (الغنائي) ويجب ألّا يكون، لأنّ ذلك معناه خنق الشّعر بمعان محدّدة تقيّده وتقضي على كلّ نبض فيه. وما مطلب الوحدة الموضوعية إلّا وهم ساذج سقط فيه بعض نقّادنا بغباء لا يمكن تبريره. وكم جنى ذلك على تذوّقنا لروائع شعرنا القديم، وجعلنا نتّهم نماذج ذلك الشّعر بالبدائية والسّذاجة وما من بدائي أو ساذج سوانا نحن. إنّ عجزنا عن إدراك أبعاد الشّعر الجاهلي – مثلا- كان بسبب تقصيرنا في تلقّيه تلقّيا سيميولوجيا يسمح للإشارات الشّاعرية بأن تتحرّك بكلّ ما فيها من حريّة وانعتاق. "[3]

ثمّ يقول عن الشّعر الجاهلي: "وإنّي لأرى الشّعر الجاهليّ قد بلغ مرحلة تجاوزيّة سبق فيها كلّ العصور الشّعريّة من بعده – حتّى الحديث منها – وجاء بنماذج شعريّة راقيّة جدّا، وستظلّ نماذج عليا لكلّ تفوّق فنّيّ إبداعيّ، وأخصّ بالتّمجيد تلك النّماذج الشّعرية الآتية من أفذاذ كامرئ القيس وطرفة بن العبد، والنّابغة الذّبياني، تلك القمم العالية الّتي حلّقت وتحلّق منها قصائد فذّة إن هي إلّا قيود الأوابد."[4] ومن هنا ذكر على سبيل المثال لا الحصر وكما قال الغذامي غائب يستحضره القارئ، وبالتّالي نلحق بالمجموعة كما هو واقع: لبيد بن ربيعة

---

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص 106، 116.
[2]- ينظر: عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 85، 86.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 85، 86.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 85، 86.

وعنترة بن شدّاد، وعبيد بن الأبرص، وزهير بن أبي سلمى، عمرو بن كلثوم، الحارث بن حلزة، والأعشى.

د- معلّقة امرئ القيس والتّضمين:

كان لمعلّقة امرئ القيس هي الأخرى نصيبا من النّقد التّشريحي الغذامي، ففي شرحه للعلاقات الدّاخلية الّتي تتحرّك في باطن البنية، يشير الغذامي ببيت من معلّقة امرئ القيس: قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ، "فيه علاقة التّضمين البسيط، عندما تكون واحدة منهما متضمّنة للأخرى، والثّانية حرّة، حيث تستطيع جملة قفا نبك الاستقلال بنفسها، لكن: من ذكرى حبيب ومنزل تعتمد على سابقتها."[1]

فإذا قرأنا قول امرئ القيس (هذا بصدد شرحه لقصيدة حمزة شحاتة) مثلا:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ   عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي

يرى الغذامي أنّه "لو قرأنا اللّيل بأنّه اللّيل المعروف، فإنّنا بذلك نقتل الكلمة في البيت ونقيّدها في موضعها لا حياة فيها. ولكن لو عاملناها على أنّها إشارة مثيرة للقرّاء على مختلف تباين مشاربهم، لكنّا بذلك أعطيناها حقّها كقيمة فنيّة، ولأدهشنا كم ستعني، وكذلك إشارات سائر البيت، واستهلّ الشّاعر البيت بواو (ربّ) تصرّح بأنّ اللّيل المطلوب هو ليل متخيّل. وكأنّ الشّاعر يناجينا بشغف مجروح طالبا منّا إسعافه، ونتصوّر معه اللّيل المبتكر..."[2] وبصدد شرحه لقصيدة شحاتة يستشهد ببيت من معلّقة امرئ القيس الّذي يقول:

وَإِنْ كُنْتُ قَدْ سَاءَتْكِ مِنِّي خَلِيقَةٌ   فَسَلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسَلِي

يقول الغذامي: "ومحنة شحاتة في عيشه كانت كبيرة وعميقة، أدّت إلى الرّفض والتّمرّد على ظروف المعاش، ثمّ تحوّل الرّفض من معنى التّجاوز، ليكون بمعنى التّكفير عن الخطيئة،

[1]- ينظر: عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 39.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 116.

وتمّت ممارسة ذلك بأن ينسلخ شحاتة من ملابسات الخطيئة على مفهوم بيت امرئ القيس (ذكر) فأخذ يسلّ نفسه من أخطائه.."[1]

وبهذا تغدو القراءة بأنّها ليست سوى "تجربة لصاحبها في تفسير إشارات النّص. وعندما ترى تهشيم الباقلاني لمعلّقة امرئ القيس ومعلّقة زهير، حتّى أنّه لم ير فيهما ولا حسنة واحدة، فإنّ هذا لا يعني أنّ الباقلاني قاصر الفهم، ولا أنّ القصيدتين سيّئتان، وإنّما يعني فقط أنّ ذلك هو تفسير الباقلاني لإشارات النّصّين، وهذا ما وجده هو فيهما، ولسواه كلّ الحقّ في أن يرى فيهما غير ما رأى، فهذا هو غاية الشّعر، أي أن يرى كلّ قارئ في النّصّ أشياء منه هو، تمّاما مثل التّطلّع في المرآة، إذ لا تحمل المرآة صورة محدّدة، وإنّما تعكس صورة النّاظر فيها، وما تحمله إشارات النّصّ هو انعكاس لما في نفس القارئ، ولذا فإنّنا نقرأ هاتين المعلّقتين، فنرى فيهما غير ما رآه كلّ أسلافنا، من شارحين ودارسين ولغويين وغيرهم. وسيرى غيرنا فيهما غير ما رأينا، وهذا هو النّصّ المطلق."[2] لكن الغذامي بالغ في إعطاء تلك الأهمية الكبيرة للقارئ ودون أن يشعر ربّما فيما وقعت فيه الدّراسات السّيّاقية بإفراغ النّص وترك مهمّة الملء للقارئ كيفما يشاء وقد يقوّله ما لا يقول، وما لا يحتمل.

هـ - معلقة زهير بن أبي سلمى والتمركز المنطقي في شعر الحكمة:

شغلت معلّقة زهير بن بي سلمى حظّا من البحث والدّراسة في كتاب عبد الله الغذامي الخطيئة والتّكفير، الّذي أشار فيه إلى دور القراءة التّشريحية مرّة أخرى في قراءة هذه المعلّقة، إذ يقول: "القراءة التّشريحية لأبيات الحكمة تكشف هذه العيوب المتمثّلة في اعتماد هذا النّوع من الجمل واعتمادها على التّمركز المنطقي وهو اعتماد يعمي الشّاعر عن حركة النّص، ويوقّعه في تناقض مع نفسه بسبب التّناقض بين منطقه ولغته. وذلك لأنّ سلطان البيت الواحد يستحوذ عليه ويعميه عن سائر الأبيات، فإذا ما جاءت القراءة الواعية لمثل هذه النّصوص

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص 188.
[2]- المرجع نفسه، ص 251.

ظهرت العيوب وتبيّنت النّواقص،"[1] وكمثال على ذلك يذكر الغذامي الأبيات الّتي تمثّل هذه الظّاهرة (من البيت 50 إلى البيت 57)، سنشير إلى اثنين منها:

وَمَنْ لَمْ يُصَانِعْ فِي أُمُورٍ كَثِيرَةٍ يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوطَأْ بِمَنْسِمِ

وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلَاحِهِ يُهَدَّمُ وَمَنْ لَا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَمِ

لاحظ الغذامي أنّ هذه الأبيات "تحاول تأسيس معادلة منطقية في أدب السّلوك الاجتماعي المهذّب، وتقوم على أنّ مسلك الفرد هو الأصل فيما يلاقيه من الجماعة، وهذا الفرد لابدّ له من أمور يفعلها لكي يتجنّب أمورا كثيرة، والمعادلة تقوم على كفّتين: في الأولى يكون المسلك وفي الثّانية يكون ردّ الفعل (مثل من لا يصانع= يضرّس بأنياب ويوطّأ بمنسم)، ولم يتذكّر الشّاعر منطق أبياته لأنّه كان خاضعا لسلطان فنّيات البيت: الوزن/ الرّوي/ المعادلة الشّرطية، ونظام الأبيات المحكم كان سببا في تخديرنا وقت استقبال القصيدة ممّا جعلنا نخضع لموسيقاها وإيقاعها ونظامها الصّارم دون أن نرى خلل منطقها، ودراسة نصوص بناء على نظام الجمل ثمّ تشريح هذه الجمل يكشف كلّ عيوب الشّعر المعنوي الّذي جعل الحكمة هدفه، وبها جاء ارتكازه منطقيا مهملا بذلك نصوصية الشّعر الشّعرية أو النّحوية على تعبير دريدا، ولذلك الشّعر المكوّن من (جمل التّمثيل الخطابي المختلفة عن الجمل الشّعرية) يقع دائما عرضة للتّناقض بين النّص ومنطقه..."[2] وبهذا يخالف الغذامي موسى ربابعة حينما رأى قيام معلقة زهير على أبيات من الحكمة هو ما جعل أبياتها أكثر تلاحم (في المبحث الثّاني من الفصل الثاني).

ويظهر الغذامي في هذا الكتاب (الخطئة والتّكفير) بالغ التّركيز على الشّعر الجاهلي في القسم النّظري، وجلّ الشّعراء الّذين استحضر نصوصهم الجاهلية من أصحاب المعلّقات عدا اثنين، وكان "زهير بن أبي سلمى أكثرهم حضورا، وهو أوفر أقرانه حظّا في عدد الأبيات الّتي استشهد بها،"[3] وبهذا أورد "جل أبيات المعلّقة في الحكمة وحلّلها وكشف ما فيها من

[1]- ينظر: عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 90.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 94.
[3]- عبد الرحمن بن إسماعيل السّماعيل، الغذامي النّاقد، ص 432.

تناقض وفق رؤيته."[1] فهي "ذات جمل تعتمد على التّمركز المنطقي"[2] معلقة زهير التّمركز المنطقي وجمل التّمثيل الخطابي، الّتي غيّبت ونفت حركة النّص الدّاخلية.

وبهذا المنظور يظهر الغذامي مطنبا في توضيح القضايا والظّواهر، فالأمثلة والأحداث كثيرة لكنّه يذكر بعضها من باب التّمثيل على ما يمكن عمله، فهو يشير في كتاب آخر له عن معلّقة زهير وتمركزها المنطقي، "والأخذ بمبدأ الجمل الشّعريّة فيه ما يساعد على كشف التّفكّك والتّناقض، مثلما يكشف عن الأنساق العضويّة المتماسكة، كتناقض زهير في معلّقته بسبب عادته الحولية، ممّا يحدث تصدّعا داخل النّص، لأنّه يفكّر فيه بيتا بيتا على فترات زمنية متقطّعة فيحدث الانفصال داخل النّص."[3] وكلّ هذا التّفكيك عند الغذامي لبعض أبيات المعلّقة في الحكمة ليصل إلى أنّ لحمزة شحاتة بعض القصائد من هذا النّوع، لكنّه أبعدها من دراسته.

و- معلّقة عنترة بن شدّاد ومداخلات الإبداع:

ففي قول عنترة: هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءَ مِنْ مُتَرَدَّمِ، ينطلق الغذامي في قراءته، "المداخلات بين الشّعراء منذ القدم، وهو أمر لا يخصّ العرب فقط وإنّما هو حسّ عالميّ، ومقولة فراي: كلّ ما هو جديد في الأدب ليس إلّا مادة قديمة صيغت مرّة أخرى بطريقة تقتضي تصنيفا جديدا، ومقولة ابن فارس: والشّعراء أمراء الكلام.. يقدّمون ويؤخرون ويومئون ويشيرون ويختلسون ويعيرون ويستعيرون.."[4] ولذا فإنّ كلّ نصّ جديد يأخذ من سالفه، فقول شريف الرّضي: يَا ظَبْيَةَ الْبَانِ تَرْعَى فِي خَمَائِلِهِ ليهنك الْيَوْم أَنَّ الْقَلْبَ مَرْعَاكِ

يقول الغذامي: "جاءت جملة النّداء عند شريف الرّضي في مطلع البيت، وهذا نهج طرقه شعراء العربية منذ عهد مبكّر،"[5] كما فعل عنترة في قوله:

يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالْجَوَاءِ تَكَلَّمِي وَعِمِي صَبَاحًا دَارَ عَبْلَةَ وَأَسْلِمِي

---

[1]- المرجع السّابق، ص 432.
[2]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 97.
[3]- عبد الله الغذامي، القصيدة والنّص المضاد، ص 48.
[4]- ينظر: عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 277، 278.
[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص 305.

فالغذامي الّذي استدعى بيته هل غادر الشّعراء (الشّاعرية) للتّدليل على أنّ الشّاعرية تنهض على مخالفة المألوف، وبيته يا دار عبلة للتّدليل على ظاهرة فنية وهي النّداء كنهج طرقه الشّعراء العرب القدماء أثناء تحليله لكافية شحاتة.

اختلف الدّارسون العرب في ترجمة الشّعرية اصطلاحا، وفي تحديد مفهومها، وضبط موضوعها، وتعيين موقعها من المفاهيم المتاخمة لها ورسم الحدود والعلاقات الّتي تربطها بها، فقد اختلفوا أيضا في تحديد الإطار الّذي ينتظمها (نظرية، علم، منهج، ..)، فهي نظرية البيان عند الغذامي،"[1] أمّا الشّاعرية عند الغذامي فيقول عنها: "أفضّل استخدام مصطلح الشّاعرية كمقابل لمصطلح (Poetics) لأسباب ذكرتها في الخطيئة والتّكفير."[2] حيث رأى أنّ "مصطلح الشّعرية يتوجّه بحركة زئبقية نافرة نحو الشّعر ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذّهن، مقترحا بديلا اصطلاحيا آخر هو الشّاعرية،"[3] الّتي تبتغي أن تكون "مصطلحا جامعا يصف اللّغة الأدبية في النّثر وفي الشّعر، ويقوم في نفس العربي مقام (Poetics) في نفس الغربي، ويشمل فيما يشمل مصطلحي الأدبية والأسلوبية."[4]

ز- ذاكرة النّص (سياق الجملة الشّعرية) بين معلقة امرئ القيس ومعلّقة طرفة بن العبد:

تعتبر هذه الدّراسة من أهمّ ما وقف عليه الغذامي في نقده التّشريحي، وما كشف عنه، يقول الغذامي: "ماذا عنّا نحن والقصيدة...؟ هذه القصيدة الّتي مارسنا الكتابة عنها وضدّها منذ مجالس النّابغة في عكاظ، وإلى ما لا نهاية. مارسنا ذلك بثقة واطمئنان، ولم نتساءل قط عن قدرتنا أو عجزنا عن الكتابة عن نصوص هي بمثابة القبيلة الّتي ننتمي إليها أو الخيمة الّتي نأوي تحت أطنابها. لم نتساءل عن نصوص كنّا نحن بعض ثمارها ولم نستفسر عن قدرة الثّمرة على الحديث عن النّواة وعن الشّجرة."[5] وفي هذا القول كما يشير يوسف وغليسي قائلا:

1- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 308.

2- عبد الله الغذامي، المرأة واللّغة، ط 1: 1996م، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ص 180.

3- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 298، عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، 18.

4- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 19، 20.

5- عبد الله محمد الغذامي، القصيدة والنّص المضاد، ط1: 1994م، المركز الثّقافي العربي، بيروت/الدّار البيضاء، ص 5.

قائلا: "إنّ في هذا القول الأخير تعريجا ضمنيا على مفهوم الكتابة،"[1] أي كتابة النّص بإعادة قراءته قراءة مختلفة عن القراءات السّابقة، قراءة بانية لا هادمة.

ثمّ تطرّق عبد الله الغذامي إلى قضيّة الشّفاهية والتّدوين، وما قد أحدثته من إتلاف لبعض النّصوص الشّعرية، ثمّ يلجأ إلى التّشريح بعد ذلك باعتباره السّبيل إلى إيجاد حل اشتراك كل من معلّقة امرئ القيس ومعلّقة طرفة بن العبد ببيت شعري في كل الكلمات، واختلافهما في كلمة واحدة :

يقول الغذامي بذلك عن التّدوين على أنّه: "لم يكن نقلا للشّفاهي إلى الكتابي، ولكنّه تسجيل خطيّ للرّواية الشّفوية. وهذا أبقى الشّفاهية بكلّ شروطها وصفاتها ونتائجها، وما نقرأه الآن هو الشّعر الجاهلي المرويّ وليس المدوّن. فالتّدوين قد ثبّت الرّواية وعزّز القيم الشّفاهية في الشّعر الجاهلي وأورثنا إيّاها... والإبداع الجاهلي كان إبداعا شعريّا كتابيا، بمعنى أنّه يتّسق مع شروط الكتابية أكثر من اتّساقه مع شروط الشّفاهيّة، فهو فرديّ يقوم على نصّ أصيل فرد، ويقوم على آليات الإنشاء الشّعري الغنائي الّتي لا يفترق فيها امرؤ القيس عن بدر شاكر السّيّاب إلّا بمعرفتنا أنّ السّيّاب يجيد الكتابة وعدم تيقننا من معرفة امرئ القيس لها، والأمية المنتشرة في ذلك الزّمن هي أمية اليد والخط ولا تجعل الشّعر الجاهلي شعرا شفاهيا لمجرّد أنّ قائليه لم يسطّروه على ورق، كما تشير حفريات قرية الفاو جنوب المملكة العربية السّعودية إلى أنّ النّاس يكتبون نصوصهم الدّينية والشّعريّة ويعلّقونها على المعابد... والشّفاهي نصّ نمطيّ مشاع. أمّا الكتابي فهو نصّ فرديّ وغير نمطيّ."[2] يشير الغذامي بقوله هذا إلى الشّفاهية عامّة وليس إلى شفاهية الشّعر الجاهلي.

في حين أنّ النّصّ الجاهليّ عنده هو " نصّ كتابيّ (فرديّ ثابت)، فإنّ الشّفاهية فيه هي شفاهية الرّواية، وقد امتزج هنا صنيع الرّاوي بصنيع الشّاعر فاشتبه الأمر علينا... ولكن بإزاء ذلك ظهر التّفرّد والاختلاف والتّجاوز والمبارزة الإبداعية. وهذه ليست من صفات الشّعر الشّفاهيّ ممّا يجعلنا نقول إنّ القصيدة الجاهلية خليط من السّمتين معا. ونحن هنا نعزو أسباب ذلك إلى الرّوّاة، الّذين مارسوا الشّعر ممارسة شفاهية دفعت بهم إلى الاعتماد على النّمط

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 355.
[2]- ينظر: عبد الله محمد الغذامي، القصيدة والنّص المضاد، ص 10.

لظروف عملية، وهذا أدّى بهم إلى تداول صيغ شعريّة لها صفة الثّبات والتّكرّر، فأثبتوها وكرّروها بين الأشعار."[1] معنى ذلك أنّ الشفهية الّتي نعت بها كثيرا الشّعر الجاهلي المعلّقاتي خاصّة هي شفهية الرّواية لا شفهية الشّعر، ومع جعل الغذامي يدرك ذلك هو تميّز هذه النّصوص وتفرّدها عن بعضها وعن بقية النّصوص الأخرى في الآن نفسه، ومع ذلك فهو يعمد إلى إجرائه النّقدي ليكشف عن ذلك أكثر.

وبذلك يجنح الغذامي إلى إجرائه التّشريحي، واتّخاذه كحلّ "على أنّ التّمييز بين ما هو من الشّاعر وفي قصيدته، وبين ما هو نمطيّ شفاهيّ دخيل، أمر ممكن من خلال التّشريح النّصوصي الّذي يفترض وجود ذاكرتين متميّزتين في النّص، أحدهما ذاكرة الرّاوي، والأخرى ذاكرة النّص. ولقد تزاحمت الذّاكرتان على النّصّ الجاهليّ."[2]

وبصدد بحثه في النّص عن النّص لمعرفة حقيقة النّص يشرع الغذامي أوّلا بتعريف النّص قائلا: "النّص كما يقول ثعلب هو كشف وإظهار.. وكلّ تبيّن وإظهار فهو نص. وأصل مادة النّص من قولهم: نصّه، إذا أقعده على المنصّة، والقصيدة – إذن- أقعدها الشّاعر على منصّة الشّعر، وتركها لنا على أنّها كشف واستظهار، وعلينا نحن كشف الكشف، والحفر في منصّة الشّعر لنضع القصيدة في بحرها الطّبيعي الّذي لا يمكنها أن تعيش إلّا فيه... وكلّ بيت تائه بين القصائد سوف يجد لنفسه أسبابا حيويّة للبقاء في موقعه الطّبيعي..."[3] وبهذا المعنى تكون القصيدة كشف عمّا يجول بذهن الشّاعر وخواطره، فيبين عنها ويفصح عنها في نصّ متلاحم الأجزاء كالجسد المتناسق الأعضاء.

كما نلفي الغذامي في تشريحه للمعلّقتين للبحث في أيّهما تحوي أصلا البيت الشّعري المقصود، يعمد إلى مبدأ تفسير الشّعر بالشّعر، حيث يقول: "ولا ريب أنّ النّقد النّصوصي بمفهوماته الأساسية يساعد على تجلية الأمر وتوجيه البحث، خاصّة ما يتعلّق بمبدأ تفسير الشّعر بالشّعر، وهو مبدأ يؤسّس لعضوية الفعل الشّعري، ويؤكّد جسدية النّص بمعنى حيويته

[1]- المرجع السّابق، ص 12.
[2]- المرجع نفسه، ص 12، 13.
[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص 13.

وتفاعله الدّاخلي الّذي ينفي الدّخيل ويثبت العنصر الأصيل ليبني ذاكرة النّص."[1] فيتطرّق بذلك إلى كلّ من ذاكرة الرّاوي، وذاكرة النّص بإدراج البيت الشّعري في سياقه التّركيبي مع بقية الجمل الشّعرية، فيبحث أوّلا في ذاكرة الرّاوي:

- ذاكرة الرّاوي:

يقول الغذامي عن الرّواية والشّعر: "الشّعر أثر لشيئين هما النّاقل والمنقول وسنجدهما معا داخل الشّعر، والمطلوب هو التّمييز بين الفعل الشّعري داخل القصيدة، وبين الفعل الانتقائي الذّوقي فيها، أي بين ذاكرة النّص وذاكرة الرّاوي. ولا ريب أنّ الرّواية هي ضرب من التّفسير ومن النّقد، مثلما هي انتقاء وتذوّق. ممّا يعني أنّ القصيدة الجاهلية قد نقلت إلينا بعد أن تداخلت فيها عناصر الشّعر كإبداع فردي مع عناصر الرّواية انتقاء وتذوّقا وتفسيرا ونقدا. وليس من الصّعب التّمييز بين هذه الأشياء داخل النّص الواحد، إذا ما نحن أخذنا بمبدأ جسدية النّص، ثمّ أخذنا بإجراء التّشريح عليه،"[2] يبدو واضحا لنا من هذا القول تصريح الغذامي بإجرائه، والمادة الّتي سيجريه عليها، تشريح جسمي المعلّقتين من أجل الكشف عمّا فيهما، ثمّ إعادة بنائهما من جديد.

وبما أنّ الرّاوي محاصر، وليس حرّ في أن يروي كيفما يشاء فبهذا صارت غايات الرّواة قيدا يحاصرهم ويوجّه اختيارهم، وزاد هذا من مآسي القصيدة الجاهلية، حيث حاصرها الزّمن والظّروف فأضاعتها ما عدا القليل، وتدخّلت في هذا القليل غايات بعض الرّواة (النحوية)، فضيّعت بعض هذا القليل وشوّهت البعض الآخر. وفي وسط ذلك اختلفت الآراء والأهواء، فللرّواة الآراء وللقبائل الأهواء. وبين هذه وتلك وقع الشّعر.

كما أنّ هناك حصار ثّالث للرّواية، ويراه الغذامي بأنّه ناتج الزّمن والظروف، كما أنّه: "شاركهما في الضّغط على ذاكرة الرّاوي، ودفعها إلى أفعال هي في حقيقتها ضدّ الشّعر. والشّعر لا يضبطه إلّا أهله، ولكن هناك من ينتحل ويخلط عملا صالحا بآخر سيّئ، ومن الّذين غلطوا بحسن نيّة محمّد بن إسحاق بن يسار الّذي يعتذر بقوله: لا علم لي بالشّعر، أتينا به

[1]-عبد الله الغذامي، القصيدة والنّص المضاد، ص 13، 14.
[2]- المرجع نفسه، ص 15.

فأحمله، وعلينا التّمييز بين العملين لأنّ ضبط الشّعر يحافظ على ذاكرة النّص، فهذا الرّجل العالم الموثوق الّذي لا علم له بالشّعر ومع ذلك أخذ عنه النّاس الشّعر، لثقة في علمه، ولقلّة الشّعر، وهذا ما أفسد وهجن (خلط)... وهناك من تعمّد الخلط كحمّاد الرّاوية، والغلط لم يكن بحسن نية أو قصد بل يداخل حتّى علماء الشّعر الموثوقين، وقد أخذ الأصمعي والأحمر على المفضّل في رواياته لأبيات لامرئ القيس وأوس وغيرهما ."[1]

وهكذا يرى الغذامي أنّ "الرّواية بشفويتها وبظروفها الموضّحة هنا ضلّلت الدّارسين المحدثين مثلما أشكلت على الأوائل.. وراح فريق يشكّ بالشّعر الجاهليّ مثل موقف طه حسين في أوائل أمره ومرجليوث، وراح فريق آخر يصف الشّعر الجاهلي بالشّفاهية مثل جيمس مونرو الّذي لم يميّز بين النّمط الدّخيل والنّمط الأصيل (هو المعجم الدّلالي والتّركيب الّذي ينشأ ضمن الأعراف الأدبية ويشكّل سياقا لغويّا واصطلاحيا للجنس الأدبي، وهذا يحدث في كلّ الآداب... وهذا الخلط والتّداخل هي أخطاء وليست تقاليدا أو أعرافا أدبية، وهي من أفعال ذاكرة الرّاوي وليست من صنائع الشّعراء،"[2] وبهذا نجد الغذامي ينفي ما قد يقع على الشّعر والشّاعر من أخطاء، ويرفعها بذلك إلى الرّاوي في روايته، لأنّ ما قد ينجرّ عن ذلك هو نعت الشّعر الجاهلي بكثير من العيوب أشرنا إليها في مدخل البحث.

وما حدث للنّصّ الشّعريّ الجاهليّ فهو أنّ التّشابهات ليست تغيّرا يحدث في النّصّ الواحد، ولكنّها تداخلات نمطية بين نصوص مختلفة، وهذا لا يعني أنّه مفتوح للمنشد يتصرّف فيه كما شاء والمشكل الظّرفي: قاد الرّوّاة إلى الخلط، فالرّاوي أداة توصيل، وهو ناسخ يستعمل لسانه بدلا عن القلم، وذاكرته بدلا عن الورق، وبهذا يحلّالمشكل الظّرفيّ، والرّاوي ليس له حقوق تماثل حقوق المنشد في الشّعر الشّفاهي، فمهمّته نقل القصيدة بأمانة كاملة، ومن هنا نقول: إنّ مجمل الشّعر الجاهلي هو شعر عربيّ صحيح إجمالا ولكنّه من داخله مختلط ومتداخل لا بفعل المبدعين وإنّما بأخطاء الرّواة، هذا اعن الرّواية ثمّ انتقل الغذامي إلى ذاكرة النّص فيما يلي:

---

[1]- ينظر: عبد الله الغذامي، القصيدة والنّص المضاد، ص 18، 20.
[2]- المرجع نفسه، ص 22، 24.

- **ذاكرة النّص:**

كنّا قد أشرنا في المدخل كيف حكم النّقد الانطباعي على اشتراك بيت شعريّ بين امرئ القيس وطرفة، وكيف أنّه قد أدرجه البعض ضمن السّرقات الشّعرية، هذا البيتان وقف عليهما عبد الله الغذامي بإجرائه التّشريحي وقفة مغايرة، إضافة إلى ما قدّمه عن ذاكرة الرّاوي سنكشف عمّا وضّحه في ذاكرة النّص المعلّقاتي، فيشير الغذامي بذلك إلى المعرفة بما ورد من كتب الأدب عن اشتراك مشهور بين امرئ القيس وطرفة (لهذا اختارهما) في البيت التّالي:

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَى مَطِيِّهِم   يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَمَّلِ

"   "   "   "   "   "   "   " وَتَجَلَّدِ

وكثير من النّقاد ممن تكلّموا عن هذين البيتين قديما أو حديثا قالوا: إنّ طرفة قاله إمّا أخذا عن امرئ القيس أو تضمينا عن وعي أو عن تداخل نصوصي (موسى ربابعة أشار إليهما من باب التّناص في الفصل الثّاني)، وهناك من قال أنّها سرقة، ولم يسأل أحد عن دور الرّواية في الخلط حتّى ابن سلم الجمحي الّذي أدخله على معلّقة طرفة، ولمعرفة هل هذا البيت تضمين أم هل هو نمط شفاهي مباح أم أنّه بيت دخيل، جعل الغذامي من هذا البيت مادة لإجراء التّشريح النّصوصي الّذي رآه كفيلا بالتّمييز والكشف لمعرفة وضع البيت وموقعه بوضعه في جملته الشّعرية في كلّ من القصيدتين، وفحص البيت من داخل جملته (الوحدة الشّعرية المتكاملة، بنائيا ودلاليا، تكاملا عضويا يشكّل نسقا حيّا وذاتيا) ونسقه الشّعري.

وبدأ الغذامي التّشريح والتّجريب بـ: معلّقة امرئ القيس أوّلا مشيرا إلى أنّه "لا يشكّ أحدّ في نسبة البيت إليه،"[1] ثمّ ذكر الغذامي الأبيات من 1 إلى 9، يربط بينها رابط واحد لا يختلف وهو النّسق الشّعريّ المتحرّك عضويا مع فاتحة النّص بجملته الشّعرية الأولى (1-4) ثمّ يدخل إلى الجملة الثّانية (5-9) ، وبين الجملتين الماثلتين يحدث نوع من التّداخل والتّقاطع، تفاعل يقوم على المشاكلة والاختلاف، والتّحوّل من الشّبه إلى المفارقة... ومن هنا فالنّصّ يتحرّك حركة عضوية بين أنساقه الّتي يبنيها بناء نصوصيا متماسكا ومتداخلا على علاقات حيّة تربط

[1]- المرجع السّابق، ص 29، 32.

أجزاء النّصّ ربطا حيّا، وهذه القصيدة تقوم على الجمل العضويّة ذات النّسق المتكامل، والدّلالات تتبادل الحركة فيها ما بين مشاكلة ظاهرية واختلاف داخلي يثري النّص، كدلالة الوقوف في الجملتين الأولى والثّانية، والبيت المشكلة يقوم على عناصر دلالية ارتبط مع سائر عناصر القصيدة علاقات عضوية وثيقة، وعناصر البيت الدّلالية هي الوقوف/ الصّحب/ القول (المخاطبة) /الهلاك/ الأسى/ التّجمّل/ البكاء.

ويقف الغذامي على كلّ دلالة بالتّشريح أكثر خاصّة على الوقوف على الأطلال والبكاء، فيقول: "ومن هنا جاء البكاء أساسا دلاليا فيه يكمن السّر، ومن أجله يكون الوقوف، وقوف المغادرة أوّلا ثمّ وقوف الطّلل ثانيا. وكلاهما يحدثان لكي يكون البكاء حيث تولّد القصيدة،"[1] بحيث ليس في القصيدة كلّها قطب دلالي مثل دلالة البكاء الّذي هو عنصر عضوي يتمحور حوله النّص، وللشّاعر تاريخ مأساوي مع الحبّ، أمّا العبرة فهي الشّفاء، وهي ذات دلالة جوهرية تهيج بكلّ دلالة أخرى. وهذا غير ما أشارته إليه سوزان ستيتكيفتش في مقاربتها البنيوية للمعلّقة ثمّ يربط الغذامي البيت المشكلة بما قبله:

كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا   لَدَى سَمُرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ   يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَــــمَّلِ

حيث يرى مشهد المغادرة في تلك الغداة وما أفضى إليه من موقف الشّاعر ظلّ فيه يتهالك الأسى ويقف صحبه عليه وهم متحملون على مطاياهم، وهذا ما يربط البيت حسيّا بما قبله، وهكذا يصل إلى الاستنتاج "العلاقة بين البيت وسائر القصيدة عضويّة، حتّى و جرّبنا حذف البيت من القصيدة، فإنّ العناصر الدّلالية تشير إليه، لأنّه جزء حيويّ منها. ولا يكون إلّا بها،"[2] وهذا دليل آخر في طرح الغذامي، وتصريح واضح على اشتمال المعلّقة على الوحدة العضوية، الّتي نفى وجودها الكثير من النّقاد والباحثين.

ثمّ انتقل الغذامي إلى معلّقة طرفة ليجرّب تلاحم البيت مع بقية الأجزاء، بإخراج البيت من القصيدة وتغيّر دلالته كما سنرى(3-2) موقع البيت في معلّقة طرفة، وبنفس الطّريقة يذكر

[1]- عبد الله الغذامي، القصيدة والنّص المضاد، ص 36.
[2]- المرجع نفسه، ص 38.

أبياتا من المعلّقة، البيت الثّاني فيها هو البيت المقصود، وفيها يأتي البيت منته بتجلّد مباشرة بعد المطلع، يقول عنه الغذامي: "وأوّل ما نلاحظه هو تغيّر دلالة الوقوف على الأطلال، والضّمير بها يعود على أطلال خولة، ونزيد عليها بملاحقة دلالات البيت في (الوقوف/ والصّحب/ والبكاء/ والتّهالك/ والأسى)، فلا نجد لها أيّ أثر في قصيدة طرفة، كما أنّ طرفة ليس لديه مشكلة مع النّساء، وقصيدة الشّاعر تشير بوضوح إلى مشكلة الشّاعر (وهي ظلم ذوي القربى، وهي هموم محدّدة لها حلّ محدّد) وحلّها وهما لا يمتّان بصلة إلى البيت. ممّا يعني أنّه دخيل على النّص وليس جزء عضويّا في القصيدة. وحلّه ليس البكاء وإنّما الخلاص لنفسه."[1]

ومن هنا يصل الغذامي إلى أنّ "البيت ليس لطرفة، وما هو من جنس قصيدته، ولا طرفة ضمّن البيت في قصيدته، ولا تستدعيه ذاكرة القصيدة لو حذف،"[2] ويشرح ويعلّل أكثر بخاصية أسلوبية هي الإجبار الرّكنيّ بوجود عناصر تدعو إلى بعضها البعض باختيار عناصر أولى اختيارا حرّا ثمّ تفرض هذه العناصر الحقل الدّلالي المتّسق معها، ويمثّل على ذلك بقصيدة العودة لإبراهيم ناجي، ومن خلال الإجبار الرّكني الّذي تستلزمه دلالات البكاء والتّهالك والأسى لا نجد للبيت صدى أو أثر."[3]

ولا يقف الغذامي عند هذا الحد، بل أشار إلى براهين أخرى تدعّم وتؤكّد رأيه ونتائجه المتوصّل إليه، منها ما يخصّ تعديل كلمة تجمل (لقيس) بتجلّد (لطرفة) الّتي كانت من فعل الرّواة، لاحظ الغذامي أنّ "طرفة لا يحثّ نفسه على التّجمّل أو التّصبّر (أو التّجلّد المزعوم). وإنّما يدعو نفسه إلى مبادرة المنية ومواجهتها بعد أن ردّد "ذرني" وأطلق على نفسه كلمة الموت، ممّا يؤكّد أنّ البيت دخيل طارئ ليس من مادة القصيدة ولا سياقها ولا في نسقها الدّلالي فهو خارج ذاكرة النّص،"[4] ثمّ يقول عن حرف الرّوي أنّه: "تيسّر تعديله بإجراء صوتيّ بسيط، والفارق بين تجمّل وتجلّد هو صوت واحد الدّال، لأنّ التّشابه بين اللّام والميم عند العرب متواتر، فبقي صوت الدّال الفارق الوحيد الّذي سهّل إدخال البيت إلى معلّقة طرفة

[1]- عبد الله الغذامي، المرجع السّابق، 38، 39.
[2]- المرجع نفسه، ص 40.
[3]- المرجع نفسه، ص 42، 43.
[4]- المرجع نفسه، ص 43.

أمّا الكلمتين فالتّشابه بينهما يكاد يكون تامّا في التّركيب الصّوتي والدّلالي والصّرفي والعروضي."[1]

كما عرض الغذامي القضية بمنظور التّضمين قائلا: "إنّ دعوى التّضمين تقتضي معرفة طرفة بقصيدة امرئ القيس، مع افتراض شيوع هذه المعرفة، وهذا أمر لا تسمح به وسائل الاتّصال المحدودة في زمن الشّاعرين، ولو افترضنا هذا الشّيوع وذلك التّواصل، فإنّ الّذي نراه أنّ المتعاصرين عادة يتنافسون على كسب الوجاهة الإبداعية. وشيوع قصيدة ما تجعل المبدع (المنافس خاصّة) يتجنّب الانزلاق إليها، ويحرص على تجاوزها، وطرفة فحل من الفحول مترفّع عن دونية التّقليد."[2]

والنّاظر الفاحص حسب الغذامي إلى قصيدة طرفة "سيدرك أنّه أصابها خلل في مطلعها، ولا تستقيم في نسق شعري عضوي إلّا بعد دخوله إلى النّاقة، أمّا قبل ذلك تبدو الأبيات مفكّكة مضطربة، دخل عليها خلط وعبث يشهد عليه التّاريخ بشهادة ابن سلام عن ضياع شعر طرفة ثمّ الخلط الّذي وقع عليه،"[3] إضافة إلى أنّه "حينما نردّد فكرة الجمل الشّعرية فإنّنا نقول إنّ الشّعر العربيّ بما فيه الجاهلي يقوم على أنساق عضوية من الممكن كشفها بالفحص والتّشريح، ونغفل ذلك كثيرا فنسيء فهم الشّعر حينما نفكّر فيه بيتا بيتا."[4] وبطرحه هذا، الغذامي لا يكشف عن قضية واحدة، وهي السّرقة الشّعرية، بل يؤكّد على أخرى من مسائل شعر المعلّقات، وهي الوحدة العضوية.

كما أنّه وقف على الأغراض الشّعرية قائلا عنها: "الأغراض لا يتشابه فيها الشّعراء لا من حيث المقصد ولا من حيث الأسلوبيات المتولّدة عن النّص الإبداعي، فمثلا النّاتج الدّلالي لمفخرة ابن كلثوم لا يشبهه ناتج آخر، والمكوّنات النّصوصية لكلّ واحد من هذه هي مكوّنات

[1]- عبد الله الغذامي، القصيدة والنّص المضاد ، ص 50.
[2]- المرجع نفسه، ص 44.
[3]- المرجع نفسه ص 45.
[4]- المرجع نفسه، 45.

شاعرية تنم عن جهد إنشائي وعن حسّ إبداعيّ متميّز. وقياس الأصوات والإيقاع وبنية الجملة، أو فحص النّسق الشّعري، والشّجرة الدّلالية تكشف."[1]

كما جعل طرفة مثالا على المعادلة الإبداعية في التّكرار والاختلاف، في قوله: وإنّي لأمضي الهمّ عند احتضاره، الّتي تتداخل مع مثيلات لها لدى شعراء آخرين، منها: وقد أتناسى الهمّ عند احتضاره للمتلمّس، هذا التّشابه حدث بسبب الانتقال من مقدمة إلى أخرى، والقصة تقول أنّ طرفة وهو صغير سمع قول المتلمس، فقال استنوق الجمل، ومعناه أنّ "طرفة كان يداخل البيت في قصيدته عن وعي لقصد إبداعي واستطاع أن يجمع الجمل والنّاقة في فعل شعري متناسق دون التّناقض، بل حلّ التّناقض السّالف عند المتلمّس، فقال: وإنّي لأمضي الهمّ عند احتضاره بعوجاء مرقال تروح وتغتدي."[2]

أمّا عن النّتائج الّتي توصّل إليها من دراسة معلقة القيس وطرفة، فيجملها الغذامي في قوله: "وأخيرا فإنّ النّاتج المعرفي لما ورد في المباحث السّابقة يحتّم علينا النّظر المباشر في النّصوص، لنعرف من داخلها ما هو أصيل وما هو دخيل، ما هو عضوي وما هو غريب. والتّشريح النّصوصي يعين على هذا الكشف والفضح. ومن الجلي أنّ الأمثلة المذكورة (معلّقة القيس، وطرفة) ومن حال الشّعر الجاهليّ أنّ الخلط وقع على أبيات، ولم يقع على قصائد بأكملها. ومن هنا جاء التّشابه والتّكرار. ومن شأن الإحصاء الأسلوبي أن يؤسّس معجما دلاليا للنّص، يبصّرنا بالنّسق في القصيدة، ويفصح عن الشّاذ فيها. ولن يصعب كشف الدّخيل حتّى ولو كانت القصيدة كاملة، إذا ما نحن استكشفنا السّياق الأدبي بقيمه الأساسية لدى شاعر ما، وكلّ ما خالف ذلك بشكل قاطع فهو دخيل وغريب،"[3] يؤكّد بذلك الغذامي في آخر دراسته على النّقد التّشريحي ومدى نجاعته في معالجة قضايا الشّعر.

وبذلك يقول عنه وغليسي: "إنّه تأويل بارع يكتب النّصوص بإعادة قراءتها قراءة تقوّض المركزية القرائية الأحادية المهيمنة، وكذلك فعل الغذامي تارة اخرى مع نصوص أخرى لطرفة وامرئ القيس وكعب بن زهير وعنترة.. أسيء فهمها وتفسيرها سابقا، لأنّها

---

[1]- المرجع السّابق، ص 60.
[2]- المرجع نفسه ص 61، 63.
[3]- المرجع نفسه، ص، 65، 66.

بترت عن جملها الشّعرية (سياقاتها)، أو عمّا يسمّيه الغذامي ذاكرة النّص، وحين استعادت ذاكرتها، استعادت حياتها الشّعرية المتجدّدة."[1]

ومن هنا وفي خضم ما سلف تقديمه نخلص إلى أنّ الغذامي كان بارعا في وقوفه على قضية مهمّة تمسّ موروثا شعريّا كبيرا بإجرائه النّقدي المتمكّن منه، من خلال تشريح معلّقتين، ولا يفوتنا بذلك إشارته إلى الوحدة العضوية في كلّ دراساته حول المعلّقات، كما أنّه يضع كلّ الاحتمالات الواردة للحل الممكنة لإشكالية ما ويحلّلها تحليلا دقيقا بالبرهان والدّليل، والتّقليب والتّمحيص والتّجريب.

وليس هذا وحسب وقف في مختلف دراسته واستنادا إلى شعر المعلّقات إلى مختلف القضايا: من قضية الشّعر الحر، وقضية الشّفاهية والتّدوين، وقضية الوحدة العضوية وهي من أكثر القضايا وقضايا أخرى كالقافية والرّوي في الشّعر لكن لم يقف فيها على شعر من المعلّقات، أمّا عن "التّشريحية هي التّفكيكية الغذامية، ليست هي ما تريده التّفكيكية من النّص، لكنّها ما يريده الغذامي من التّفكيكية، ما يريده عبد الله الغذامي بوصفه قارئا مبدعا للنّص العربي،"[2] وبهذا يكون قد خدم شعر المعلّقات بما أضفاه عليه من قراءة جديدة، وخدم التّفكيكية أو التّشريحية كما اصطلح عليها بإجراء التطبيقي، قد نرجع إليه كلّما عصي علينا فهم الجانب النّظري، إذ في قراءته لم يمر على مصطلح أو مفهوم ما غامض دون توضيحه وتبسيطه.

وبهذا يقول عبد الرحمن: "لعلّ أصدق وصف يمكن أن يوصف به الدّكتور عبد الله الغذامي هو ذلك الوصف الّذي وصف به رولان بارت في الخطيئة والتّكفير حين قال عنه: إنّ وهب مقدرة خارقة على التّحوّل الدّائم والتّطوّر المستمر فجعل ذاته إشارة حرّة فخلاها دالا عائما لا يحدّ بمدلول، إنّه يعزم على ألّا يحدّ من انطلاقته كإشارة حرّة، أو يؤطّره في إطار معرفيّ واحد.. هذه الصّفة الزّئبقية عرفها كلّ من كتب عنه وعن مشروعه الثّقافي.."[3]

---

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، ص 354.

[2]- المرجع نفسه، ص 356.

[3]- ينظر: عبد الرحمن بن إسماعيل السّماعيل، الغذامي النّاقد، قراءات في مشروع الغذامي النّقدي، كتاب سلسلة الرّياض، ع: 97، 98، اليمامة الصحفية، 2001م، 2002م، ص 5.

كما يقول عنه الأستاذ البنكي: "إنّه في تطلّعه الذّكي لاستحواذ نصيب أكبر من السّوق يتدفّق في الأداء من الأعلى والأسفل وأفقيا: من خلال الكتاب، والمقالة، واللّقاء الصّحفي، والنّدوة والسّجال.."[1] فهو كما قيل عنه أيضا: "الغذامي كان ولا يزال ناقدا تأويليا بامتياز، وبالمعنى الفلسفي للتّأويلية إذ تستند إلى التّسليم بدور الذّات في قراءة نص العالم وفق مقصديات معلنة أو مضمرة،"[2] إذ يريد ردّ الاعتبار للأدب العربي عامّة والشّعر خاصّة.

حتّى أنّه في الموضوعات الّتي يختارها للبحث نجده اختيارا مجديا نفعا ذلك أنّ "الموضوعات الّتي يختارها الغذامي تبعا لمقام الطّرح تترك الانطباع بأنّ الثيمية تتناسب بشكل لافت مع مقتضيات المقام، ووسط التّلقي، وقناة التّوصيل. هذه القراءات جاءت لتثبت أنّ الغذامي أصبح رمزا من رموز الثّقافة العربية على امتداد خارطة العالم العربيّ،"[3] كما أنّ قراءته للمعلّقات في بعضها وإن وليس كلّها يثبت أصالة هذه النّصوص ونوعيتها الفريدة، وقراءته لها تشهد على ذلك فهو لم يكن ناقدا وحسب بل هو شاعر أيضا وله نشاطات ثقافية أخرى، أصيل لأنّه: وهو يبدو أنّه تلميذ أمام شيوخ السّلف الّذي قرأ وقرأنا عنهم في الكتب، فهو أخذ منهم الكثير واعترف بالرّجوع إليهم دائما.

وفي مضمار الرّؤية والمنهج عند الغذامي نلفي إدريس بلمليح يقول عنه: "إنّ الغذامي نسيج متفرّد للحوار بين الحضارات. فهو عالم تراثيّ ومعاصر في منهجه، أصيل وجريء في مقارباته، يتّسع صدره لكلّ ما هو جديد، ولا يتنازل عن ذرّة من ذرّات مقوّمات حضارته العربية والإسلامية،"[4] كما أنّه "يعمل على طرح الأسئلة الكبرى الّتي يعالجها وفق منهج يصحّ تسميته بما بعد الحداثة، أو الحداثة الجديدة، ويتلخّص ذلك في الاعتقاد بأنّ العالم في مجمله علامات يجب البحث عن أنساقها العامة وفلسفة ممارسة هذه الأنساق.. لقد كانت البنيوية لدى بارت فلسفة دراسة نظام العلامات. في حين صارت لدى جاك دريدا تفكيكا أو تشريحا لهذه العلامات، وذلك لمعرفة الأنظمة و طرق ممارستها، وكذا تحكّمها في الكائن

---

[1]- المرجع السّابق، ص 6.
[2]- معجب الزّهراني، النّقد الثّقافي، نظرية جديدة أم مشروع متجدّد، مجلة علامات، مج 10، ج 39، مارس 2001م، ص 368.
[3]- عبد الرحمن بن إسماعيل السّماعيل، الغذامي النّاقد، ص 6، 7.
[4]- المرجع نفسه، ص 16.

البشريّ، ثمّ ما يكمن خلف ذلك من لا وعي فلسفيّ وأخلاقيّ يشكّل حضارة الشّعوب وتاريخها."[1]

إضافة إلى ذلك ما تثبت أصالته بحوثه المختلفة هذه في المعلّقات، بين كونه تراثيا معاصرا، "إنّه وجه عربيّ بارز للرّؤية التّشريحية في الفلسفة المعاصرة، ولكن أهمّ ما يميّزه عن أصحاب هذا المنهج في التّفكير هو كونه المثقّف العربيّ المتشبّث بتراثه وتاريخه إلى أبعد حدّ ممكن، فالنّظر في كتابته من منطلقين متكاملين: أوّلا: التّفتّح على العالم المعاصر والعمل على استيعاب معطياته وثقافاته، ثانيا: الانفتاح على التّراث العربيّ والإسلامي ومحاولة سبر أغواره لبنائه بناء فلسفيّا وحضاريّا جديدا وأصيلا في الآن نفسه،"[2] فباعتماده "النّقد الألسني أو النّصوصية معتمدا في ذلك ما يعبّر عنه بنقد ما بعد البنيوية، يجمع ما بين الأصيل والجديد المعاصر."[3]

وفي تهجينه المنهجي نلفي أنّ "الالتزام العلمي بمنهج معيّن لا يعني الانفصال التّام عن غيره من المناهج السّابقة أو المقاربات اللّاحقة.. ولذلك حين يتبنّى الغذامي المنهج التّشريحي والرّؤية التّفكيكية يظلّ مخلصا للمفاهيم الّتي تأسّست المقاربة التّجزيئية وفق معطياتها، ولذلك نؤكّد على استفادته من البنيوية خاصة لدى بارث، الشّعرية لدى جاكبسن، الأسلوبية أو البلاغة الجديدة، ثمّ في: -المجاوزة وبناء التّشريحية: -سوسير، -جاكبسن الوظيفة الشّعرية، -مفهوم الكتابة، الأثر، النّص، التّناص."[4]

وإنّ أهمّ ما استوعبه الغذامي من البنيوية هو مفهوم النّص ومفهوم التّناص، وكلّ نص هو حتما: نص متداخل وهذه المداخلة تتم مع كلّ حالة إبداع لنصّ أدبيّ، ولا وجود للنّص البريء الّذي يخلو من هذه المداخلات. وهنا يمكننا استحضار عبارة جوليا كريستيفا من كون أنّ كلّ نصّ هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكلّ نصّ هو تسرّب وتحويل لنصوص أخرى، ففي الوقت الّذي أسّس فيه البنيويون مفهوم البنية وأنّها وحدات مكوّنة

---

[1]- ينظر: عبد الرحمن بن إسماعيل السّماعيل، الغذامي النّاقد، ص 17
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 17.
[3]- المرجع نفسه، ص 402.
[4]- المرجع نفسه، ص 18، 19

لمجموعة من العلاقات المتبادلة، واعتبروا في ضوء ذلك أنّ النّص بنية ذات مستويات مخالفة ومترابطة.

كما أنّه طعّم أصحاب نظرية التّناص ذلك بمفهوم أكثر شمولية، فاعتبروا النّص وحدة مكوّنة ذات علاقات مع غيرها من الوحدات الّتي هي النّصوص السّابقة. وقد تبنّى الغذامي هذا المفهوم. أمّا عن الإفادة من "الأسلوبية والشّعرية فالأمر يتعلّق بـ: تبني العناصر السّتة للتّواصل كما هي لدى جاكبسن، والأخذ بمفاهيم في إطار علاقات المشابهة وعلاقات المجاورة أو المحور العمودي والمحور الأفقي."[1]

أمّا عمّا تجاوزت به التفكيكية المناهج الاخرى هو أنّ "النّص بنية مغلقة ذات نظام داخلي تصبح من خلال السّياق بنية منفتحة ذات علاقات مختلفة بغيرها من النّصوص الّتي تخضع للنّظام البنيوي نفسه، والقارئ ذو حضور فعّال في إطار من التّعالق الّذي ينعكس في عملية التّفسير، ومن هذه المستويات يتأسّس مفهوم الأثر، وهو ما استطاعت التّشريحية أن تجاوز به البنيوية والشّعرية والأسلوبية، هو نظرتها إلى النّص على أساس أنّه أثر مكتوب."[2]

كما أنّ التشريحية تجمع بين القديم والجديد عند الغذامي: في "استيعاب هذه المفاهيم والعمل على مجاوزتها في إطار نظريّ جديد هو ما يميّز التّجربة المنهجية عند الغذامي، حيث جاءت التّشريحية لتؤكّد على قيمة النّص وأهميته، والقراءة التّشريحية قراءة حرّة ولكنّها نظامية، فيها يتوحّد القديم الموروث وكلّ معطياته مع الجديد المبتكر وكلّ موحياته، من خلال مفهوم السّياق، والنّص يقوم كرابطة ثقافية ينبثق من كلّ النّصوص ويتضمّن ما لا يحصى من النّصوص."[3] ممّا يجعل مرجعيته متشيّعة بالعربية الصّميمة، مستند إلى البلاغة العربية وخاصة من ذلك علوم البيان، وتحليل النّصوص من الشّعر، شعر المعلّقات خاصة.

كما يشير عبد الرّحمن بن إسماعيل إلى علاقة الغذامي بالنّص والأثر، من أنّها علاقة قوية "وأهمية النّص عنده ترجع إلى الأثر الّذي يحدثه، فالنّصّ لا يكتب إلّا من أجل الأثر والنّص هو الأثر وتتحدّد قيمة النّص من الشّعر في ما يوحي به.. والنّصّ بنية ذات نظام وأنّه

[1]- ينظر: عبد الرحمن بن إسماعيل السّماعيل الغذامي النّاقد، ص 19، 20.
[2]- المرجع نفسه، ص 21.
[3]- المرجع نفسه، ص 20.

بنية لغوية مفتوحة البداية معلّقة النّهاية، وأنّه بنية شمولية لبنى داخلية: من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى السّياق إلى النّص، ثمّ إلى النّصوص الأخرى.. وصفوة ما يقوله عن الأثر أنّه القيمة الجمالية الّتي تجري وراءها كلّ النّصوص ويتصيّدها كلّ قراء الأدب (سحر البيان)."[1]

وما يلاحظ عن هذا النّاقد أيضا هو تقديره لفاعلية القراءة مثلا كقوله "القراءة تقرير مصير النّص... وبدونها يضيع النّص،"[2] وقوله إنّ "إهمال النّص موت له وقراءته حياة انبعاث"[3]، "بشرط أن يستجيب النّص للأهمية الّتي يحاول القارئ أن يسبغها عليه، وعندئذ تكون العلاقة بين القارئ والنّص مهمّة بمقدار أهمية العلاقة بين المنشئ والنّص."[4] وهذا شأن النّقد المعاصر عامة، والتّفكيكي خاصّة، بإعطاء الأهمية للقارئ والقراءة المتعدّدة والمفتوحة.

وأفضل تلك القراءات القراءة الشّاعرية، إذ "يسوق الغذامي من القراءات القراءة الشّاعرية.. وقد نصادف قراءات أخرى منها ما هو ظاهراتي وبنيوي وسيميولوجي وتفكيكي، وهناك من أنماطها ما هو استنتاجي وما هو تأويلي، وثالث هو القراءة التّشخيصية، وثمّة من ضروب القراءة ما هو أفقي وما هو عمودي.."[5] ذلك لأنّ اختياره لنوع القراءة ليس اعتباطا، وإنّما ذلك "على ما يقوله الغذامي بصدد التّقارب بين الشّاعرية والتّشريحية يصل بهما إلى حدّ من الاتّحاد.. وصحيح أنّ التّشريحية بالغة الأثر إذ إنّها تعطي النّص حياة جديدة. وأنّها تدرس النّصّ في ضوء تداخله مع نصوص أخرى، والشّاعرية هي غاية النّص وغاية التّشريحية وغاية الإبداع القرائي."[6]

وبما أنّ الغذامي كان أكثر القراء التّفكيكيين للمعلّقات فيغدو بعمله هذا"صوت طليعي ومتمرس، حملته إلينا ريح الصبا من قلب البلاد العربية، فيما يشبه المفاجأة السارة، ليشد أسماعنا إلى شدوه الأدبي والنقدي، واجتهاده النظري والمنهجي في مجال تشريح النصوص وفقهها، منذ كتابه المتميز (الخطيئة والتكفير) إلى كتابه الأخير لا الآخر (ثقافة الأسئلة)،

---

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص 402، 404.
[2]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 75، 81.
[3]- عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط: 1999م، المركز الثّقافي العربي، بيروت/ الدّار البيضاء، ص 165.
[4]- عبد الله الغذامي، الموقف من الحداثة وأسئلة أخرى، ص 72.
[5]- عبد الرحمن بن إسماعيل السّماعيل، الغذامي النّاقد، ص 407.
[6]- المرجع نفسه، ص 409.

مرورا بجملة تآليفه الأخر ودراساته الدورية المبثوثة هنا وهناك. هو صوت يجمع بين الثقافة العربية الأصيلة التي نـهل من معينها القراح دون أن ينكفئ عليها، والثقافة الغربية الحديثة التي خاض غمارها دون أن ينجرف في تيارهـا أو يقع في إسارها. أي يجمع بين حد الأصالة وحد المعاصرة في توليفة سوية وبـهية، مجسدا بذلك نموذج المثقف العربي المتفتح الذي يشرع نوافذه للرياح اللواقح، دون أن يقتلع من مكانه أو يغيب عن زمانه، وفي الاختلاف رحمة كما قيل، كما أن الاختلاف في الرأي، لا يفسد للود قضية، كما قيل أيضا."[1]

يقول نذير العظمة في نقد النّقد من كتاب عبد الله الغذامي الكتابة ضدّ الكتابة عن الغذامي (لأنّ الغذامي في هذا الكتاب جمع بعض الآراء النّقدية حوله): "قراءة الغذامي لا تعطينا القول الفصل فيما ترمي إليه القصيدة. فقراءاتها مفتوحة إلى ما شاء الله والوقوف عند القراءة الواحدة يخرجنا من الشّعر. ولكن هذا كلّه لا يجرّد منهج الغذامي من مشروعيته وموضوعيته ووجاهة رؤيته النّقدية."[2]

ومن هنا يمكن القول عن أهمية القراءة التّفكيكية أنّها قد أخذت جانبا كبيرا من الاستحسان عند الغذامي، وذلك بما قدّمه في هذا الحقل، على تلك النّصوص الإبداعية: "إنّه تأويل بارع يكتب النّصوص بإعادة قراءتها قراءة تقوّض المركزية القرائية الأحادية المهيمنة، وكذلك فعل الغذامي تارة أخرى، مع نصوص أخرى لطرفة وامرئ القيس وكعب بن زهير وعنترة..، أسيء فهمها وتفسيرها سابقا، لأنّها تبرت عن جملها الشّعرية (سياقاتها)، أو عما يسميه الغذامي ذاكرة النّص، وحين استعادت ذاكرتها، استعادت حياتها الشّعرية المتجددة..."[3]
وهذا ما أشرنا إليه سابقا في أنّ عبد الله الغذامي عمل على إحياء التّراث الشّعري العربي القديم، الذّي مرّت عليه سنوات بل عصور طويلة من الزّمن، أعاد قراءته وفق طرح جديد، أو بتقنية ظهرت في آخر ما وصل إليه التّفكير النّقدي المعاصر، وهو التّفكيكية.

[1]- نجيب العوفي، تعقيب على مداخلة الغذامي آفاق ما بعد الحداثة أم ما قبل الحداثة، مجلّة فكر ونقد، ع1، 1997م، مجلة دورية / الرّباط، ص 1.
[2]- عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضدّ الكتابة، ص 132، 133.
[3]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 354.

وفي الأخير لا ندّعي أنّنا فهمنا نموذج عبد الله الغذامي الدّلالي هذا وإجراءاته كلها، وما قدّمه حقّ الفهم، فمازال في النّفس منه أشياء، وهذه قراءات جاءت للتّعريف والإضاءة لا للنّفاذ إلى الجذور، والقراءة التّشريحية عملية تضمن موضوعية التّناول وصحّة النّتائج، والقراءة التّشريحية هي نفسها مفتوحة للتّشريح ولا يمكن لأي قراءة أن تكون نهائية هي أيضا قابلة للقراءة. والنّتائج الّتي انتهى إليها كانت أكثر ثراء من سابقتها في الفصول السّابقة، لأنّه أعطى لكلّ قضية منها حقّها بالبحث والتّنقيب والتّشريح، والحجّة والبرهان، دون وضع أحكام نهائية قطعية، بل جعل قراءته قراءة من القراءات أو إضافة الإضافة كما أشار في إحدى دراساته.

وبعد المعايشة القريبة والسّفر العلمي الشّاق الّذي قضيناه مع أعظم مجموعة شعرية تراثية، ومع مختلف المناهج النّقدية الحديثة والمعاصرة، وما تناولته من مختلف القضايا الّتي تخصّ النّصوص الشّعرية المعلّقاتية، فبعد هذا كلّه، فقد توصّلنا إلى جملة من النّتائج والاستنتاجات، سنحاول حوصلتها واستخلاصها في النّقاط الآتية:

- أنّ الشّعر المعلّقاتي، والّذي نقصد به شعر المعلّقات، هو أهمّ مجموعة شعرية ميّزت التّراث الشّعري الجاهلي، وهي مجموعة من القصائد كتبت بماء الذّهب وعلّقت على أستار الكعبة، وعدّها أغلب النّقاد والدّارسين عشر معلّقات، لعشر شعراء هم: امرؤ القيس، زهير بن أبي سلمى، لبيد بن ربيعة، طرفة بن العبد، عمرو بن كلثوم، الحارث بن حلزة، عنترة بن شدّاد ، النّابغة الذّبياني، عبيد بن الأبرص، الأعشى ميمون، وبهذه التّسمية، وبهذا العدد عرفت، واشتهرت عند العرب وعند الغرب.
- صاحبت الحركة النّقدية هذه المجموعة الشّعرية المعلّقاتية منذ صدورها إلى عصرنا هذا، فقد تناولتها مختلف الدّراسات والمناهج والاتّجاهات النّقدية الحديثة والمعاصرة، من مناهج خارج نصية، ومناهج نصية.
- من بين بين المناهج الخارج نصية، المنهج التّأثري أو النّقد الانطباعي، الّذي أصدر الكثير من الأحكام النّقدية المستندة إلى أذواق أولئك النّقاد دون تمحيص في مختلف القضايا أو المسائل الّتي تعترض هذه النّصوص، فنعتت بأنّها منتحلة، كما أنّها تفتقد إلى وحدة البناء أو الوحدة العضوية، وظهرت فيها السّرقات الشّعرية بأخذ الشّعراء لبعض الأبيات من معلّقات أخرى، إضافة إلى كون هذه المجموعة الشّعرية كانت شفوية وغير مدوّنة.
- أمّا عن المناهج النّقدية السّياقية فكان اعتدادها بمختلف العلوم الإنسانية الّتي ساهمت في ظهورها، وقد أفادت من ذلك في إجراءاتها، فأضافت بعض المعرفة النّوعية في هذه النّصوص المعلّقاتية، والّتي أهملها أو تجاوز إثارتها النّقد الانطباعي، كقضية التّحقيق في هذه النّصوص، وإثبات كينونتها مع المنهج التّاريخي، وما اشتملته من مختلف الرّموز، أكّد أيضا على أصالة هذه النّصوص مع المنهج الأسطوري، وكذا ما قدّمه

المنهج النّفسي والاجتماعي، هذه المقاربات بيّنت في الكثير من هذه النّصوص قضايا ربطتها أكثر بواقعها.

- غير أنّ هذه المناهج السّياقية بالغت في ربط كلّ ما هو خارج عن تلك النّصوص بمتونها، وجعلت من هذه النّصوص وثائق تبريرية لمختلف الظروف المختلفة الخارجة عنها بالقراءة الإسقاطية، بإسقاط كلّ ما هو خارج هذا النّص عليه.
- وليس كلّ قراءة بقراءة، فهناك من القراءات ما يشوّه النّص وينفّر منه، وثمّة منها ما يغريك بإعادة قراءته، وهناك من القراءات ما ينظر إلى النّص على أنّه أحادي الدّلالة، وثمّة منها ما يراه متعدّد الدّلالة، وبالجملة فإنّ هناك من القراءة ما يستهلك النّص، وثمّة منها ما يستهلكه النّص فينتج بذلك نصّا على نصّ، وتلك المسمّاة بالقراءة الإبداعية، القراءة الإسقاطية تمر من خلال النّص إلى المؤلّف أو المجتمع منها النّفسية والتّاريخية والاجتماعية للأدب.
- ظهور أغلب المقاربات النّصية كان ثورة على السّياق والجنوح إلى النّسق في المقاربة للمعلّقات لأنّ الدراسات النّسقية البنيوية وما بعد البنيوية أصلا تقوم كلّها على النّسق، ومع ذلك طّعم النسق بالسّياق عند البعض.
- بعد صدور هذه الدّراسات أو المقاربات للشّعر الجاهلي عامّة وشعر المعلّقات خاصّة أشار أصحابها إلى إشكالية المصطلح والمنهج خاصّة في الجانب النّظري، وقلّما اتّجه هؤلاء الدّارسون إلى إشكالية التّطبيق ونتائجه المتوصّل إليها، وإن كانت هي قراءات مفتوحة بانفتاح النّص تحتمل ما تحتمل لكن حتّى القراءة هي قابلة للقراءة.
- قد يكون لهذه المقاربات ما عليها من رؤى نقدية تعاورتها كثيرا إلّا أنّه يمكن لكلّ باحث الرّجوع إليها لا لتصويب أو نقد ما جاء فيها من اختلاف ولكن ليفهم الجانب النّظري من هذه المقاربات، بما جاء فيها من تطبيقات خاصة على الشّعر العربي القديم، لأنّ بالأمثلة الّتي تجسدها هذه التّطبيقات قد يتّضح ما هو غامض ولو بالقليل.
- التّهجين في المنهج كان عند أغلب النّقاد النّسقيين في هذه المقاربات ممّا أضفى نوعا الخلط في النّظري، وأدى تقريبا إلى نفس النّتائج في التّطبيقي.

- ومع ذلك ما كشفت عنه المناهج النّسقية كان مغايرا تماما لما وقفت عليه المناهج الخارج نصية، إذ كلّ تلك المقاربات تثبت وجود الوحدة العضوية في النّصوص المعلّقاتية، وما اصطلح عليه بالسّرقة الشّعرية يمثّل ظاهرة نقدية تبنّتها أغلب المناهج النّسقية هو التّناص بأنواعه.
- كما كشفت هذه المقاربات النّصية عن ظاهرة إيقاعية في الشّعر العربي ربطت ما هو قديم بما هو جديد، وردّت الأصول إلى تراثها العربي، بعدما حاول الغرب احتكارها في قضية الشّعر الحر، متجافين بذلك عمّا قد يحدث من تأثير وتأثّر بين الأمم في جميع الميادين.
- أمّا عن المنهج والمقاربة فكلّ النّقاد استعملوا مقاربة ما عدا كمال أبو ديب فقد استعمل مصطلح منهج وذلك راجع إلى المنهج في حدّ ذاته من جهة ومن جهة أخرى إلى نصّ المعلّقة فهو نص مراوغ أضخم من المنهج ومن المقاربة، الّتي لا تقتضي الامتثال الحرفي لكلّ مقولات المنهج.
- دراستنا هذه جاءت قراءة لهذه القراءات النّقدية (المقاربات) والكلّ مؤسّس على القراءة، حتّى أنّ هذه المقاربات كانت انطلاقاتها من قراءات أخرى سبقتها على اختلاف أنواعها، كقراءة سوزان ستيتكيفتش وقراءة سامي سويدان البنيوية اللّتان قامتا على قراءة كمال أبو ديب، ويظهر هذا أيضا في كلّ من مقاربة موسى ربابعة وحسن حسنين وعبد الملك مرتاض وحتّى عبد الله الغذامي الّتي كانت قراءة واسعة وثرية لكلّ ما هو حديث أو معاصر وما هو تراثي نقديا كان أم شعريا. ذلك هو الفعل القرائي يظهر في نسيج قرائي متشابك أو متسلسل في حلقات مرتبط بعضها ببعض فيما لا نهاية.
- وكلّ هذه القراءات لهؤلاء النّقاد ما هي إلّا جزء من قراءات متعدّدة خاصة لكما أبو ديب والغذامي ومرتاض.. لكن نحن حاولنا الوقوف على ما يخصّ شعر المعلّقة في ضوء اعتمادهم المقاربات النّقدية المعاصرة....
- وما يلاحظ عن روّاد النّقد النّسقي أنّهم تراثيون، برجوعهم إلى التّراث للبحث فيه والتّنقيب بآليات حداثية ومعاصرة لا للكشف عن درر هاته النّصوص وحسب بل هذا

الخاتمة

يشير أيضا إلى أصالة هؤلاء وغيرتهم على تراثهم الشّعري خاصة من جهة، ومن جهة أخرى إثبات أنّ جميع المعارف تتلاقح لتعطي معرفة جديدة ولم تكن معرفة الغرب جديدة أو ابتكار منهم بل فيها ما أخذوه من العرب.

- بما أنّ المقاربات النّقدية المعاصرة تعوّل كثيرا على القارئ ومستوى تلقيه الأثر الأدبي حاولنا جعل قراءتنا من ضمن سطور أولئك القراء الذين شملهم بحثنا، فحتّى هؤلاء النّقاد هناك منهم من قرأوا لبعضهم البعض، كقراءة سوازن وسامي سويدان لكمال أبي ديب.
- الشّعر العربي القديم ديوان العرب، وهو البذرة الأولى التي زرعها الشعراء الأقدمون فأثمرت ولازالت تعطي أكلها لحد الآن، ورغم أنّ هناك من يدعو إلى الشّعر الحداثي إلا أنّه يعترف ضمن مقولاته النّقدية أنّ الشعر الجديد هو امتداد للشّعر القديم ولا يمكن الفصل بينهما وهو أدونيس .
- وطرفة بن العبد الّذي أعطى للنّاقة قيمة عظيمة وصوّرها أحسن تصوير، وزهير الّذي تتردّد أغلب أبيات معلّقته على الألسنة العربيّة فحفظت ظهرا عن قلب لتميّزها بالحكمة، أمّا عنترة بن شدّاد فقد صوّرته السّينما العربيّة المصريّة بفيلمه الرّائع الّذي سنحاول أن نقف عليه في بحوث ودراسات أخرى.
- خلال هذه الدّراسة صادفنا في الكثير من البحوث والدّراسات الخلط الكبير بين المصطلحات خاصة بين الموضوع والغرض والمعنى التي يعتبرها بعض الدّارسين مصطلحات لمفهوم واحد في حين الموضوع هو مدار النّص والغرض هو ذو طابع نفسي والمعنى هو المتعلّق أكثر بالكلمة.
- الشّعر الجاهليّ عامة ونصوص المعلّقات خاصة متميّزة بخاصية التّفتّح على كلّ القراءات السّياقية والنّسقيّة على اختلاف آلياتها، والّتي رافقت ظهورها منذ العصر الجاهليّ إلى اليوم، وربطت هذا التّراث الشّعريّ بالحداثة، خاصة ونحن نعلم أنّ أيّ إنتاج مهما كان نوعه لا يأتي من العدم بل هو مجموع تلاقح وتمازج أفكار ودراسات وأبحاث، وبالتّالي كلّ تلك الدّراسات الّتي سلطت أضواءها على القصائد الطّوال العربية المشهورة لم تكن عبثا وإنّما لقابلية هذه النّصوص للقراءات المختلفة سواء منها

ما اعتمدت السّياق أو الّتي اعتمدت النّسق، فشعر المعلّقات أثبت أصالته وتفرّده من خلال قدرته على التّجاوّب مع المقاربات النّقدية المعاصرة، وحتّى وفق المناهج النّقديّة الحديثة الّتي سبقتها.

- يتميّز شعر المعلّقات بهذه الخصوصية الّتي جعلت منه حقلا رحبا لكثير من المقاربات ذات المنحى السّياقي أو النّسقي، إليك موسى ربابعة لم يكتف فقط بدراسة الشّعر الجاهليّ بل قام حتّى بقراءة القراءة لبعض القارئين للشّعر الجاهلي ككمال أبو ديب ومحمّد مفتاح مثلما سبق وأن ذكرنا في الفصول الّتي تطرّقنا إليها.
- وإن كانت المعلّقات قرأت قراءة سياقية خارج نصية فإنّ هذه القراءة كانت أكثر ما تميل إلى إسقاط الفرضيات على هذه الأشعار وإثباتها بها، أمّا قراءتها وفق المقاربة النّسقيّة فقد كان الأقرب إلى الالتماس الحقيقيّ للنّص، بالوقوف على الألفاظ والتّراكيب والأساليب.
- رغم عدّة هذه المعلّقات في عشر نصوص إلّا أنّ ما قرئ منها أكثر هو معلّقة امرئ القيس، معلّقة لبيد، معلّقة زهير، معلّقة طرفة، على الأكثر.
- وإن كانت سبب تسمية المعلّقات بهذا الاسم لتعلّق قلوب متلقيها أنذاك بها فإنّ قلوب بعض النّقاد المعاصرين كانت أكثر تعلّق بها فأفردتها بدراسات خاصّة، سواء أكانت سياقية أم نسقية، بعد مرور تقريبا أكثر من أربعة عشر قرنا من الزّمن.
- وقد أثبت النّص الشّعري الجاهليّ بما فيه خاصة نصوص المعلّقات حيويته من خلال صلاحيته للمناهج النّقديّة المختلفة من الأسطورية إلى النّفسية إلى الاجتماعية والبنيوية وغيرها من المناهج والمقاربات واستراتيجيات قرائية أخرى، وإذا كانت هذه المناهج لا تخلو من المآخذ، فإنّها استطاعت أن تثبت قابلية النّصّ الشّعريّ الجاهليّ للمناهج النّقدية الحديثة ممّا يرسّخ في المقام الأوّل حيوية هذا النّص وديناميته، إذ لم يعد النّصّ خاضعا لقراءة واحدة تغلق بعدها الأبواب، وإنّما أصبح هذا النّصّ نصّا مفتوحا قابلا لقراءات متعدّدة.

- التقاء بعض المناهج النّقدية في نفس القضية، وهذا إشارة إلى تنبّه كلّ من كمال أبو ديب لقصيدة الأبرص في الشّعر الحرّ في كتابه البنية الإيقاعية للشّعر العربي، وأيضا عبد الله الغذّامي في الصّوت القديم الجديد بتحليله لكامل معلّقة عبيدة بن الأبرص.
- ليس الهدف من إدراج التسلسل التّاريخي لمختلف الدّراسات حول المعلّقات، بدءً بالشّروح والتّسميات والعدد وصولا إلى النّقد المعاصر بشقيها السّياقي والنّسقي، ليس الهدف هو الاحتفال بهذه الأخيرة، وإلغاء أو إنكار سابقيها، وإنما الهدف هو وضع هذه المعلّقات عبر إطارها الزّمني منذ ظهورها إلى اليوم، ومدى تعلّق قلوب متلقيها أنذاك إلى اليوم، وبالتّالي تصبح تسميتها قديمة جديدة، قدم وجدة الزّمن بنفس المصطلح، وبنفس المفهوم، إذا كانت سميت بالمعلّقات لتعلّق قلوب متلقيها بها من قدماء ومحدثين، ومعاصرين، وتعليقها في خزانة الأدب القديمة والحديثة وحتّى المعاصرة، رغم تغيّر الخزانة إلى خزائن إلكترونية، ومع ذلك كان للمعلّقات ذلك.
- لم نقف على كلّ الإجراءات النّقدية لكلّ مقاربة بل اتّبعنا ما وقف عليه هؤلاء النّقاد وما اتّبعوه هم في كلّ مقاربة، وليس بالإمكان الإحاطة بها كلّها، حتّى أنّنا لم نقف على الجانب النّظري لكلّ مقاربة، بل اكتفينا بما رأى كلّ ناقد من هؤلاء، لأنّهم هناك من أشار إلى ذلك ليس فقط في النّقد الحديث أو المعاصر بل إنّه ربط الظّاهرة بالتّراث النّقدي العربي سواء كانت غربية أم عربية، وهذا ما يبيّن أصالته مثل موسى ربابعة.
- المعلّقات والشّعر الجاهلي عامة تراث إنساني عظيم، فهو ثروة قيّمة من الفكر الإنساني الثّمين، ولهذا بقي خالدا إلى اليوم مع مرور قرون عديدة عليه، وقد حظي على مرّ العصور بالرّعاية والاهتمام، من العلماء والأدباء والباحثين وعشّاق الفن الأدبي الرّفيع، وما يزال المورد الأساسي لذوي المواهب الأدبية مثل أبي تمّام والبحتري والمتنبي والمعرّي والجاحظ والأصمعي والآمدي والجرجاني وابن الأنباري، ومنهم في العصر الحديث: أحمد شوقي وحافظ إبراهيم والبارودي وعلي الجارم وإسماعيل صبري، وغيرهم ممّن كان للشّعر العربي القديم أثر كبير في تكوينهم ونضجهم.
- كما أنّ تعدّد المناهج في قراءة النّص الواحد علامة من علامات خصوبته، أمّا النّص الّذي لا يقبل من المناهج إلّا واحدا ومن القراءة إلّا قراءة واحدة فإنّه النّص الّذي لا يجد

له مدخلا إلى النّص الجيّد.. وما لاحظناه عن المعلّقات هو قراءتها وفق مناهج متعدّدة ومختلفة، حديثة ومعاصرة.

- وإن عدّت المعلّقات وفق تعليقها على الكعبة فهي سبعة وإن سميت لتعلّق قلوب النّاس بها فهي عشرة ثمّ شعر المعلّقات صوّر البيئة تصويرا فتوغرافيا واضحا وإلّا لما استطاع المخرجون السّينمائيون تصويرها وإخراجها في تلك الأفلام أو المسلسلات التي برمجت في التّلفزيون، وتعلّق القلوب بها مازال حتّى وقتنا هذا، وتناول النّقاد في العصر الحديث والمعاصر لها خير دليل على تعلّق الأذهان والقلوب على حد سواء بها.
- شعر المعلّقات كان له أيضا أن يبرمج في برامج سينمائية، حيث مثّلت قصة عنترة في مسلسل من إنتاج مصري قديم في فيلم رائع، كما مثلت أشخاص العصر الجاهلي عامة وشعراء المعلّقات خاصة في مسلسل من إنتاج سوري كان أروع، كان بودنا إدراجها ضمن هذه الدّراسة إلّا أنّنا وجدنا البحث فيها أوسع وأكثر كلفة من حيث الوقت والجهد فتركنا مجال البحث فيها في بحوث ودراسات لاحقة بإذن الله من قبلي أو من قبل أي باحث آخر يودّ البحث في هذا الموضوع الشّيّق والواسع والمتشعّب.

الملحق

سير المعلّقاتيين، ونصوص المعلّقات:

1- امرؤ القيس مات سنة 80 قبل الهجرة (-565م):

هو امرؤ القيس بن حُجُر بن الحارث بن عمرو بن حجر آكل المرار بن عمرو بن معاوية بن ثور بن مرتع، هكذا نسبه الأصمعي وزاد الحارث بن معاوية وثور، وقال: إنّ ثورا هو كندة وهكذا ساق نسبه ابن حبيب وزاد يعرب بن الحارث بن معاوية وثور بن مرتع بن معاوية بن كندة.

وقال بعض الرّوّاة: هو امرؤ القيس بن السّمط بن امرئ القيس بن عمرو بن معاوية بن ثور وهو كندة، وقال ابن الأعرابي: ثور هو كندة بن عفير بن الحارث بن مرّة بن عدي بن أدد بن زيد بن عمرو بن مسمع بن عريس بن زيد بن كهلان بن سبأ. ويكنّى امرؤ القيس بأبي وهب، وكان يقال له: الملك الضّليل، وقيل له أيضا: ذو القروح لقوله:

وَبُدلتُ قَرْحًا دَامِيًا بَعْدَ صحَّةٍ   لَعَلَّ مَنَايَانَا تَحولْنَ أَبؤسا

معلّقة امرئ القيس: على بحر الطّويل

1- قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِي   بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِي

°//°// °/°// °/°/ °/ / °/°//   °//°//   /°// °/°/ °// °/°//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

2- فَتُوضِحَ فَالْمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا   لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْـــــأَلِ

3- تَرَى بَعَرَ الْآرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا   وَقِيعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُـــــــــــــلِ

4- كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا   لَدَى سَمُرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَـلِ

5- وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ   يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَـــــمَّلِ

6- وَإِنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ مُهَرَاقَةٌ   فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَـوَّلِ

7- كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الْحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا   وَجَارَتِهَا أُمِّ الرَّبَابِ بِمَأسَـــــــــلِ

8- إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ الْمِسْكُ مِنْهُمَا   نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا الْقَرَنـــفُلِ

9- فَفَاضَتْ دُمُوعُ الْعَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً   عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِحْمَلِي

10- أَلَا رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ   وَلَا سِيَمَا يَوْمٍ بِدَارَةِ جُلْـــــجُلِ

11- وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتِي   فَيَا عَجَبًا مِنْ كُورِهَا الْمُتَحَـــمَّلِ

12- فَظَلَّ الْعَذَارَى يَرْتَمِينَ بِلَحْمِهَا   وَشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ الْمُفَتَّـــلِ

13- وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ   فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي

14- تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَبِيطُ بِنَا مَعًا   عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرِأَ الْقَيْسِ فَانْزِلِ

15- فَقُلْتُ لَهَا سِيرِي وَأَرْخِي زِمَامَهُ   وَلَا تُبْعِدِينِي مِنْ جَنَاكِ الْمُعَلَّلِ

16- فَمِثْلُكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِعٍ   فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُحْوَلِ

17- إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انصَرَفَتْ لَهُ   بِشِقٍّ وَتَحْتِي شِقُّهَا لَمْ يُحَوَلِ

18- وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الْكَثِيبِ تَعَذَّرَتْ   عَلَيَّ وَآلَتْ حَلْفَةً لَمْ تَحَلَّلِ

19- أَفَاطِمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ   وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي

20- وَإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكِ مِنِّي خَلِيقَةٌ   فَسلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسُلِ

21- أَغَرَّكِ مِنِّي أَنَّ حِبَّكِ قَاتِلِي   وَأَنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ

22- وَمَا ذرَفَتْ عَيْنَاكِ إِلَّا لِتَضْرِبِي   بِسَهْمَيْكِ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ

23- وَبَيْضَةِ خِدْرٍ لا يُرَامُ خِبَاؤُهَا   تَمَتَّعَتْ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجِلِ

24- تَجَاوَزْتُ أَحْرَاسًا إِلَيْهَا وَمَعْشَرًا   عَلَيَّ حِرَاصًا لَوْ يُسِرُّونَ مَقْتَلِي

25- إِذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّمَاءِ تَعَرَّضَتْ   تَعَرُّضَ أَثْنَاءِ الْوِشَاحِ الْمفصَّلِ

26- فَجِئْتُ وَقَدْ نَضَّتْ لِنَوْمٍ ثِيَابَهَا لَدَى السِّتْـــــــرِ إِلَّا لِبْسَةَ الْمُتَفَضِّلِ

27- فَقَالَتْ يَمِينُ اللهِ مَا لَكَ حِيلَةٌ وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الْغَوَايَةَ تَنْـــــجَلِي

28- خَرَجْتُ بِهَا تَمْشِي تَجُرُّ وَرَاءَنَا عَلَـــــى أَثَرَيْنَا ذَيْلَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ

29- فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الْحَيِّ وَانتَحَى بِنَا بَـــطْنُ خَبْتٍ ذِي حِقَافٍ عَقَنْقَلِ

30- هَصَرْتُ بِفَوْدَيْ رَأْسِهَا فتَمَايَلَتْ عَلَيَّ هَضِـــيمَ الْكَشْحِ رَيَّا الْمُخَلْخَلِ

31- مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْـــــــقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ

32- كَبِكْرِ الْمُقَانَاةِ الْبَيَاضِ بِصُفْرَةٍ غَذَاهَا نَمِيرُ الْمَاءِ غَيْرُ الْمُـــــحَلَّلِ

33- تَصُدُّ وَتُبْدِي عَنْ أَسَلٍ وتَتَّقِي بِنَـــــاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ

34- وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ إِذَا هِـــــــيَ نَصَّتْهُ وَلَا بِمُعَطَّلِ

35- وَفَرْعٍ يَزِينُ الْمَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ أَثِيثٍ كَقِنْوِ النَّـــــــخْلَةِ الْمُتَعَثْكِلِ

36- غَدَائِرَهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى الْعُلَا تَضِـــــلُّ الْعِقَاصُ فِي مُثَنًّى وَمُرْسَلِ

37- وَكَشْحٍ لَطِيفٍ كالْجدِيلِ مُخَصَّرٍ وَسَاقٍ كَأُنْبُـــــــوبِ السَّقْيِّ الْمُذَلَّلِ

38- وَتُضْحِي فَتِيتُ الْمِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا نَؤُومُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ

39- وَتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرِ شَثْنٍ كَأَنَّهُ أَسَـــــارِيعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيكُ إِسْحِلِ

40- تُضِيءُ الظَّلَامَ بِالْعِشَاءِ كَأَنَّهَا مَنَارَةُ مُمْـــسَى رَاهِـــــبٍ مُتَبَتِّلِ

41- إِلَى مِثْلِهَا يَرْنُو الْحَلِيمُ صَبَابَةً إِذَا مَـــا اسبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ وَمِجْوَلِ

42- تَسَلَّتْ عَمَايَاتُ الرِّجَالِ عَنِ الصِّبَا وَلَيْـــسَ فُؤَادِي عَنْ هَوَاكِ بِمُنْسَلِ

43- أَلَا رُبَّ خَصْمٍ فِيكِ أَلْوَى رَدَدْتُهُ نَصِـــيحٍ عَلَى تَعْذَالِهِ غَيْرَ مُؤْتَلِ

44- وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِـــأَنْوَاعِ الْهُمُـــومِ لِيَبْتَلِي

45- فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْـــــجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

46- أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

47- فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ بِكُلِّ مُـــــــغَارِ الْفَتْلِ شُدَّتْ بِيَذْبُلِ

48- كَأَنَّ الثُّرَيَّا عُلِّقَتْ فِي مَصَامِهَا بِأَمْــــــرَاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ

49- وَقِرْبَةِ أَقْوَامٍ جَعَلْتُ عِصَامَهَا عَلَـــــى كَاهِلٍ مِنِّي ذَلولٍ مُرَحَّلِ

50- وَوَادٍ كَجَوْفِ الْعَيرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِهِ الذِّئْبُ يَعْـوِي كَالْخَلِيعِ الْمُعَيَّلِ

51- فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى إِنَّ شَأْنَنَا قَلِيلُ الْغِنَى إِنْ كُنْـــــتُ لَمَّا تَمَوَّلِ

52- كِلَانَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئًا أَفَاتَهُ وَمَنْ يَحْتَرِثْ حَرَثِي وَحَرْثَكَ يَهْزِلِ

53- وَقَدْ أَغْتَدِي والطَّيْرُ فِي وَكْنَاتِهَا بِمُنْــــجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ

54- مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

55- كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ كَمَا زَلَّـــتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمُتَنَزِّلِ

56- عَلَى الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كَأَنَّ اهْتِزَامَهُ إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ

57- مِسَحٍّ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الْوَنَى أَثَرْنَ الْغُبَـــارَ بِالْكَدِيدِ الْمُرَكَّلِ

58- يَزِلُّ الْغُلَامُ الْخِفُّ عَنْ صَهَوَاتِهِ وَيُلْـــوِي بِأَثْوَابِ الْعَنِيفِ الْمُثَقَّلِ

59- دَرِيرٍ كَخُذْرُوفِ الْوَلِيدِ أَمَرَّهُ تَتَابُعُ كَفَّيْهِ بِخَيْـــطٍ مُـــوَصَّلِ

60- لَهُ أَيْطُلَا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَإِرْخَـــــاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَتْفلِ

61- ضَلِيعٍ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ بِضَافٍ فُوَيْقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ

62- كَأَنَّ عَلَى الْمَتْنَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَلَايَةَ حَنْظَلِ

63- كَأَنَّ دِمَاءَ الْهَادِيَاتِ بِنَحْرِهِ عُصَـــــــارَةُ حِنَّاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّلِ

64- فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ   عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُـــــــلَاءٍ مُذَيَّلِ

65- فَأَدْبَرْنَ كَالْجَزْعِ الْمُفَصَّلِ بَيْنَهُ   بِجِيدِ مُعَمٍّ فِي الْعَشِيــــرَةِ مُخْوَلِ

66- فَأَلْحَقْنَا بِالْهَادِيَاتِ وَدُونَهُ   جَوَاحِرُهَا فِي صَـــــرَّةٍ لَمْ تَزَيَّلِ

67- فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ   دِرَاكًا وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ

68- فَظَلَّ طُهَاةُ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضِجٍ   صَفِيفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مُعَــجَّلِ

69- وَرُحْنَا يَكَادُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُونَهُ   مَتَى مَا تَرَقَّ الْعَيْنُ فِيهِ تَسَــفَّلِ

70- فَبَاتَ عَلَيْهُ سَرْجُهُ وَلِجَامُهُ   وَبَاتَ بِعَيْنِي قَائِمًا غَيْــــرَ مُرْسَلِ

71- أَصَاحِ تَرَى بَرْقًا أُرِيكَ وَمِيضَهُ   كَلَمْعِ الْيَدَيْنِ فِــــي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ

72- يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ   أَمَــالَ السَّلِيطَ بِالذُّبَالِ الْمُفَتَّلِ

73- قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي بَيْنَ ضَارِجٍ   وَبَيْنَ الْعُــــذَيْبِ بُعْدَ مَا مُتَأَمَّلِي

74- عَلَى قَطْنٍ بِالشَيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِ   وَأَيْسَـــــــــرُهُ عَلَى السِّتَارِ فَيَذْبُلِ

75- فَأَضْحَى يَسُحُّ الْمَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ   يَكُــبُّ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَنَهْبَلِ

76- وَمَرَّ عَلَى الْقَتَّانِ مِنْ نَفْيَانِهِ   فَأَنْزَلَ مِنْهُ الْعُصْمِ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ

77- وَتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَةٍ   وَلَا أُطُمًا إِلَّا مَشِــــــيدًا بِجَنْدَلِ

78- كَأَنَّ ثَبِيرًا فِي عَرَانِينِ وَبْلِهْ   كَبِيرُ أُنَـــــــــاسٍ فِي بِجَادٍ مُزَمَّلِ

79- كَأَنَّ ذُرَى رَأْسِ الْمُجَيْمِرِ غُدْوَةً   مِنَ السَّيْلِ وَالْغُثَّاءِ فَلْكَهُ مِغْــــزَلِ

80- وَأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الْغَبِيطِ بَعَاعَهُ   نُزُولَ الْيَمَانِي ذِي الْعِيَابِ الْمُحَمَّلِ

81- كَأَنَّ مَكَاكِيَّ الْجِوَاءِ غُدَيَّةً   صُبِحْـــــــنَ سُلَافًا مِنْ رَحِيقٍ مُفَلْفَلِ

82- كَأَنَّ السِّبَاعَ فِيهِ غَرْقَى عَشِيَّةً   بِأَرْجَائِهِ الْقُصْوَى أَنَابِيشُ عُنْــصُلِ

2- طرفة بن العبد مات سنة 70 قبل الهجرة (550 أو 552 م):

هو طرفة بن العبد بن سفيان بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل – وطرفة – بالتّحريك في الأصل واحد الطّرفاء وهو الأثل وبها لقب طرفة واسمه عمرو، وهو أشعر الشّعراء بعد امرئ القيس.

كما له قصائد حسان جياد، وقال الذين قدموا طرفة: هو أشعرهم إذ بلغ بحداثة سنّه ما بلغ القوم في طول أعمارهم، وإنّما بلغ نيفًا وعشرين سنة، وكان طرفة في صغره ذكيّا حديد الذّهن، أنشد يوما المسيبُ بن علس عمرو بن هند في مجلسه فقال:

وَقَدْ أَتَنَاسَى الْهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ   بِناجٍ عَلَيْهِ الصُّعَيْرِيةُ مُكْدَمُ

فقال طرفة: استنوق الجمل، ذلك أنّ الصّعيرية من سمات النّوق دون الفحول، فغضب المسيب وقال ليقتلنه لسانه.

2- **معلّقة طرفة بن العبد البكري:** على بحر الطّويل

1- لِخَوْلَةَ أَطْلَالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِي   تَلُوحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِي

//°/ / /°/°/°/ //°/ / /°//°   //°//° //°/ /° //°/° //°/ /°//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن   فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

2- وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ   يَـــــقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَلَّدِ

3- كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدْوَةً   خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّـــــــواصِفِ مِنْ دَدِ

4- عَدْوَلِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنِ   يَجُوزُ بِــــــهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي

5- يَشُوقُ حُبَابَ الْمَاءِ حَيْزُومُهَا بِهَا   كَــــــمَا قَسَمَ التُّرْبَ الْمُفَايِلُ بِالْيَدِ

6- وَفِي الْحَيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ الْمَرْدَ شَادِنٌ   مُظَاهِرُ سِمْطَيْ لُؤْلُؤٍ وَزَبَرْجَدِ

7- خَذُولٍ تُرَاعِي رَبْرَبًا بِخَمِيلَةٍ   تَنَاوُلُ أَطْــــــرَافَ الْبَرِيرِ وَتَرْتَدِي

8- وَتَبْسِمُ عَنْ أَلْمَى كَأَنْ مُنَوِّرًا   تَخَلَّلَ حُـــــرَّ الرَّمْلِ دِعْصٍ لَهُ نَدِ

9- سَقَتْهُ إِيَاة الشَّمْسِ إِلَّا لِثَاتِهِ   أُسِفّ وَلَــــــــمْ تَكْدِمْ عَلَيْهِ بِإِثْمِدِ

10- وَوَجْهٍ كَأَنَّ الشَّمْسَ أَلْقَتْ رِدَاءَهَا   عَلَيْهِ نَــــــقِيُّ اللَّوْنِ لَمْ يَتَخَدَّدِ

11- وَإِنِّي لَأُمْضِي الْهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ   بِعَوْجَاءِ مِرْقَالٍ تَرُوحُ وَتَغْتَدِي

12- أَمُونٍ كَأَلْوَاحِ الْإِرَانِ نَصَأْتُهَا   عَلَى لَاحِــــبٍ كَأَنَّهُ ظَهْرُ بُرْجُدِ

13- جُمَالِيَّةٍ وَجْنَاءَ تَرْدي كَأَنَّهَا   سَفَنَّجَةٌ تَبْــــــرِي لِأَزْعَرَ أَرْبَدِ

14- تُبَارِي عِتَاقًا نَاجِيَاتٍ وَأَتْبَعَتْ   وَظِيفًا وَظِيــــفًا فَوْقَ مَوْرٍ مُعَبَّدِ

15- تَرَبَّعَتِ الْقُفّينِ فِي الشَّوْلِ تَرْتَعِي   حَدَائِقَ مَوْلِيِّ الْأَسِرَّةِ أَغْيَدِ

16- تَرِيعُ إِلَى صَوْتِ الْمَهِيبِ وَتَتَّقِي   بِذِي خُـصَلٍ رَوْعَا أَكْلَفَ مُلْبِدِ

17- كَأَنَّ جَنَاحَيْ مَضْرَحِيٍّ تَكَنَّفَا   حِفَافَيْهِ شُكّا فِي الْعَسِيبِ بِمِسْرَدِ

18- فَطَوْرًا بِهِ خَلَفَ الزَّمِيلِ وَتَارَةً   عَلَــى حَشَفٍ كالشَّنِّ ذَاوٍ مُجَدّدِ

19- لَهَا فَخِذَانِ أُكْمِلَ النَّحْضُ فِيهِمَا   كَأَنَّــــــــهُمَا بَابَا مُنِيفٍ مُمَرَّدِ

20- وَطَي مَحَالٍ كَالْحِنِيِّ خُلُوفُهُ   وَأَجْــــرِنَةٌ لَزَّتْ بِدَأْيٍ مُنَضّدِ

21- كَأَنَّ كِنَاسَيْ ضَالَّةٍ يَكْنُفَانِهَا   وَأَطْرَ قِسِيٍّ تَحْتَ صُلْبٍ مُؤَيَّدِ

22- لَهَا مِرْفَقَانِ أَفْتلَانِ كَأَنَّها   تَــــــمُرُّ بِسَلْمَيْ دَالِجٍ مُتَشَدِّدِ

23- كَقَنْطَرَةِ الرُّومِي أَقْسَمَ رَبُّهَا   لَتُكْتَنَفَنْ حَتَّى تُشَـــــادَ بِقَرْمَدِ

24- صُهَابِيَّةُ الْعُثْنُونِ مُوجَدَةُ الْقَرَا   بَعِيدَةُ وَخْـدِ الرِّجْلِ مُوَّارةُ الْيَدِ

25- أُمِّرَتْ يَدَاهَا فَتْلَ شَزْرٍ وَأُجْنِحَتْ   لَهَا عَضُدَاهَا فِي سَقِيفٍ مُسَنَّدِ

26- جَنُوحٌ دُفَاقٌ عَنْدَلٌ ثُمَّ أُفْرِعَتْ   لَهَا كَتِفَاهَا فِي مُعَالًى مُصَـعَّدِ

27- كَأَنَّ عُلُوبَ النَّسْعِ فِي دَأْيَاتِهَا مَوَارِدُ مِــــنْ خَلْقَاءَ فِي ظَهْرِ قَرْدَدِ

28- تَلَاقَى وَأَحْيَانًا تَبِينُ كَأَنَّهَا بَنَائِقُ غُرٌّ فِــــــــــــي قَمِيصٍ مُقَدَّدِ

29- وَأَتْلَعُ نَهَاضٌ إِذَ صَعَّدَتْ بِهِ كَسُكَّانِ بُــــــــوصِيٍّ بِدَجْلَةَ مُصْعِدِ

30- وَجُمْجُمَةٍ مِثْلُ الْعَلَاةِ كَأَنَّمَا وَعَى الْمُلْتَقَى مِنْهَا إِلَى حَرْف مِبْرَدِ

31- وَخَدٌّ كَقِرْطَاسِ الشَّآمِي وَمِشْفَرٌ كَسِبَتِ الْيَـــــــمَانِي قَدُّهُ لَمْ يُجَرَّدِ

32- وَعَيْنَانِ كَالْمَاوِيَّتَيْنِ اسْتَكَنَّتَا بِكَـهْفَيْ حَجَاجَيْ صَخْرَةٍ قَلْتِ مَوْرِدِ

33- طَحُورَانِ عُوَّارَ الْقَذَى فَتَرَاهُمَا كَمَكْــــــــــــحُولَتَيْ مَذْعُورَةٍ أُمِّ فَرْقَدِ

34- وَصَادِقَتَا سَمْعِ التَّوَجُّسِ للسُّرَى لِهَجْـــــــــسٍ خَفِيٍّ أَوْ لِصَوْتٍ مُنَدّدِ

35- مُؤَلَّتَانِ تَعْرِفُ الْعِتْقَ فِيهِمَا كَسَـــــــــــامِعَتَيْ شَاةٍ بِحَوْمَلٍ مُفْرَدِ

36- وَأَرْوَعُ نَبَّاضٌ أَحَذُّ مُلَمْلَمٌ كَـــــمِرْدَاةِ صَخْرٍ فِي صَفِيحٍ مُصمَّدِ

37- وَأَعْلَمُ مَخْرُوتٌ مِنَ الْأَنْفِ مَارِنٌ عَتِيقٌ مَتَى تَرْجُمُ بِهِ الْأَرْضُ تَزْدَدِ

38- وَإِنْ شِئْتُ لَمْ تُرْقِلْ وَإِنْ شِئْتُ أَرْقَلَتْ مَخَـــافَةَ مَلْوِيٍّ مِنَ الْقَدِّ مُحْصَدِ

39- وَإِنْ شِئْتُ سَامَى وَاسِطَ الْكُورِ رَأْسُهَا وَعَامَتْ بِضَبْعَيْهَا نَجَاءَ الْخَفَيْدَدِ

40- عَلَى مِثْلِهَا أَمْضِي إِذَا قَالَ صَاحِبِي أَلَا لَيْتَنِـــــــي أَفْدِيكِ مِنْهَا وَأَفْتَدِي

41- وَجَاشَتْ إِلَيْهِ النَّفْسُ خَوْفًا وَخَالَهُ مُصَابًا وَلَوْ أَمْسَى عَلَى غَيْرِ مَرْصَدِ

42- إِذَا الْقَومُ قَالُوا مَنْ فَتًى خِلْتُ أَنَّنِي عُنِيــــــــــتُ فَلَمْ أَكْسَلْ وَلَمْ أَتَبَلَّدِ

43- أَحَلتُ عَلَيْهَا بِالْقَطِيعِ فَأَجْذَمَتْ وَقَدْ خَـــــبَّ آلُ الْأَمْعَزِ الْمُتَوَقِّدِ

44- فَذَالَتْ كَمَا ذَالَتْ وَلِيدَةُ مَجْلِس تُــــــرِي رَبَّهَا أَذْيَالَ سَحْلٍ مُمَدَّدِ

45- وَلَسْتُ حَلَّالَ التِّلَاعِ مَخَافَةً وَلَـــــكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ الْقَوْمُ أَرْفِدِ

46- فَإِنْ تَبْغِنِي فِي حَلْقَةِ الْقَوْمِ تَلْقَنِي   وَإِنْ تَلْتَمِسْنِي فِي الْحَوَانِيتِ تَصْطَدِ

47- مَتَى تَأْتِنِي أُصْبِحْكَ كَأْسًا رَوِيَّةً   وَإِنْ كُنْتَ عَنْهَا ذَا غِنَى فَاغْنَ وَازْدَدِ

48- وَإِنْ يَلْتَقِي الْحَيُّ الْجَمِيعُ تُلَاقني   إِلَى ذُرْوَةِ الْبَيْتِ الشَّرِيفِ الْمُصَمَّدِ

49- نَدَامَايَ بِيضٌ كَالنُّجُومِ وَقَينَةٌ   تَـــــرُوحُ إِلَيْنَا بَيْنَ بُرْدٍ وَمُجْسَدِ

50- رَحِيبٌ قِطَابُ الْجَيبِ مِنْهَا رَفِيقَةٌ   بِجَسِّ النَّدَامَى بَـــــضّةُ الْمُتَجَرِّدِ

51- إِذَا نَحْنُ قُلْنَا أَسْمِعِينَا انْبَرَتْ لَنَا   عَلَـــــى رِسْلِهَا مَطْرُوفَةً لَمْ تَشَدَّدِ

52- إِذَا رَجَّعَتْ فِي صَوْتِهَا خِلْتَ صَوْتَهَا   تَجَاوُبَ أَظْآرٍ عَلَى رُبَعٍ رَدِي

53- وَمَا زَالَ تَشْرَابِي الخُمُورَ وَلَذَّتِي   وَبَيْعِـــي وَإِنْفَاقِي طَرِيفِي وَمُتْلَدِي

54- إِلَى أَنْ تَحَامَتْنِي الْعَشِرَةُ كُلُّهَا   وَأُفْـــــرِدْتُ إِفْرَادَ الْبَعِيرِ الْمُعَبَّدِ

55- رَأَيْتُ بَنِي غَبْرَاءَ لَا يُنْكِرُونَنِي   وَلَا أَهْـــلُ هَذَاكَ الطِّرَافِ الْمُمَدَّدِ

56- أَلَا أَيُّهَذَا الزَّاجِرِي أَحْضُرَ الْوَغَى   وَأَنْ أَشْهَدَ اللَّذَاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلِدِي

57- فَإِنْ كُنْتَ لَا تَسْتَطِيعُ دَفْعَ مَنِيَّتِي   فَدَعْنِي أُبَادِرْهَا بِــمَا مَلَكَتْ يَدِي

58- وَلَوْلَا ثَلَاثٌ هُنَّ مِنْ عِيشَةِ الْفَتَى   وَجَدِّكَ لَمْ أَحْفِلْ مَتَى قَامَ عُوَّدِي

59- فَمِنْهُنَّ سَبْقِي الْعَاذِلَاتِ بِشَرْبَةٍ   كُمَيْتٍ مَتَى مَــا تُعْلَ بِالْمَاءِ تُزْبِدِ

60- وَكَرِّي إِذَا نَادَى المُضَافُ مُحَنَّبًا   كَـــسِيدَ الْغَضَا نَبَّهْتَهُ الْمُتَوَرِّدِ

61- وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعْجِبٌ   بِبَــهْكَنَةٍ تَحْتَ الْخِبَاءِ الْمُعَمَّدِ

62- كَأَنْ البُرِينَ والدَّمَالِيجَ عُلِّقَتْ   عَلَـــى عُشَرٍ أَوْ خِرْوَعٍ لَمْ يُخضَّدِ

63- كَرِيمٌ يُرَوِّي نَفْسَهُ فِي حَيَاتِهِ   سَتَعْلَمُ إِنْ مُتْنَـــا غَدًا أَيُّنَا الصَّدِي

64- أَرَى قَبْرَ نَحَّامٍ بِخَيْلٍ بِمَالِهِ   كَقَبْرِ غَوِيٍّ فِي الْبَطالَةِ مُفْسِـــــدِ

65- تَرَى جُثْوَتَيْنِ مِنْ تُرَابٍ عَلَيهِما صَفَائِحُ صُمٌّ مِنْ صَــــفِيحٍ مُنَضَّدِ

66- أَرَى الْمَوْتَ يَعْتَامُ الْكِرَامَ وَيَصْطَفِي عَقِيلَةَ مَــــــالِ الْفَاحِشِ الْمُتَشَدِّدِ

67- أَرَى الْعَيْشَ كَنْزًا نَاقِصًا كُلَّ لَيْلَةٍ وَمَا تَنْقُــــصُ الْأَيَّامُ والدَّهْرُ يَنْفَدِ

68- لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى لَـــكَالطِّوَلِ الْمُرْخَى وَثِنْيَاهُ بِالْيَدِ

69- مَتَى مَا يَشَأْ يَوْمًا يَقُدْهُ لِحتَفهِ وَمَـــــــــنْ يَكُ فِي حَبْلِ الْمَنِيَّةِ يَنْقَدِ

70- فَمَالِي أَرَانِي وَابْنَ عَمِّي مَالِكًا مَتَـــــــــــى أَدْنُ مِنْهُ يَنْأَ عَنِّي وَيَبْعُدِ

71- يَلُومُ وَلَا أَدْرِي عَلَامَ يَلُومُنِي كَمَا لَامَنِي فِي الحَـــيِّ قرط بْنُ مُعَبَّدِ

72- وَأَيْأَسَنِي مِنْ كُلِّ خَيْرٍ طَلَبْتُهُ كَأَنَّا وَضَــــــــعْنَاهُ إِلَى رَمْسِ مُلْحَدِ

73- عَلَى غَيْرِ شَيْءٍ قُلْتُهُ غَيْرَ أَنَّنِي نَشَدْتُ فَلَمْ أُغْفِلْ حَمُـــــــــولَةَ مَعْبَدِ

74- وَقَرَّبْتُ بِالْقُرْبَى وَجَدِّكَ إِنَّهُ مَتَى يَكُ أَمْـــــــــــــرٌ لِلنَّكِيثَةِ أَشْهَدِ

75- وَإِنْ أُدْعَ لِلْجُلَّى أَكُنْ مِنْ حُمَاتِهَا وَإِنْ يَأْتِكَ الْأَعْـــــدَاءُ بِالْجَهْدِ أَجْهَدِ

76- وَإِنْ يَقْذِفُوا بِالْقَذْعِ عِرْضَكَ أَسْقِهِمْ بِشُرْبِ حِيَاضِ الْمَوْتِ قَبْلَ التَّهَدُّدِ

77- بِلَا حَدَثٍ أَحْدَثْتُهُ وَكَمُحْدَثٍ هِجَائِي وَقَذْفِي بِالشَّكَاةِ وَمُطْـــــرَدِي

78- فَلَوْ كَانَ مَوْلَايَ امرأً هُوَ غَيْرُهُ لَفَـــرّج كَرْبي أَوْ لَأَنْظَرَنِي غَدِي

79- وَلَكِنَّ مَوْلَايَ امْرُؤٌ هُوَ خَانِقِي عَلَى الشُــكْرِ وَالتَّسْآلِ أَوْ أَنَا مُفْتَدِ

80- وَظُلْمُ ذَوِي الْقُرْبَى أَشَدُّ مَضَاضَةً عَلَى الْمَرْءِ مِنْ وَقْعِ الْحُسَامِ الْمُهَنَّدِ

81- فَذَرْنِي وَخُلْقِي إِنَّنِي لَكَ شَاكِرٌ وَلَوْ حَــلَّ بَيْتِي نَائِيًا عِنْدَ ضَرْغَدِ

82- فَلَوْ شَاءَ رَبِّي كُنْتُ قَيْسَ بْنَ خَالِدٍ وَلَوْ شَاءَ رَبِّي كُنْتُ عَمْرو بْنَ مَرْثَدِ

83- فَأَصْبَحْتُ ذَا مَالٍ كَثِيرٍ وَزَارَنِي بَنُـــــــــــونَ كِرَامٌ سَادَةٌ لِمُسَوَّدِ

84- أَنَا الرَّجُلُ الضَّرْبُ الَّذِي تَعْرِفُونَهُ   خَشَاشٌ كَــــرَأسِ الْحَيَّةِ الْمُتَوَقِّدِ

85- فَآلَيْتُ لَا يَنْفَكُّ كَشْحِي بِطَانَةً   لِعَضْــــــبٍ رَقِيقِ الشَّفْرَتَيْنِ مُهَنَّدِ

86- حُسَامٌ إِذَا مَا قُمْتُ مُنْتَصِرًا بِهِ   كَفَى الْعَــوْدَ مِنْهُ الْبَدْأَ لَيْسَ بِمِعْضَدِ

87- أَخِي ثِقَةٍ لَا يَنْثَنِي عَنْ ضَرِيبَةٍ   إِذَا قِيلَ مَهْلًا قَالَ حَــــــاجِزُهُ قَدِي

88- إِذا ابْتَدَرَ الْقَوْمُ السِّلَاحَ وَجَدْتَنِي   مَــــــــنِيعًا إِذا بَلَّتْ بِقَائِمِهِ يَدِي

89- وَبَرْكٍ هُجُودٍ قَدْ أَثَارَتْ مَخَافَتِي   بِوَادِيهَا أَمْشِــــــي بِعَضْبٍ مُجَرَّدِ

90- فَمَرَّتْ كَهَاةٌ ذَاتُ خَيْفٍ جَلَالَةٌ   عَــــــــقِيلَةُ شَيْخٍ كَالْوَبِيلِ يَلَنْدَدِ

91- يَقُولُ وَقَدْ تَرَّ الْوَظِيفُ وَسَاقُهَا   أَلَسْتَ تَــــــرَى أَنْ قَدْ أَتَيْتَ بِمُؤْيِدِ

92- وَقَالَ أَلَا مَاذَا تَرَوْنَ بِشَارِبٍ   شَــــــــــدِيدٌ عَلَيْنَا بَغْيُهُ مُتَعَمِّدِ

93- وَقَالَ ذَرُوهُ إِنَّمَا نَفْعُهَا لَهُ   وَإِلَّا تَكُفُّوا قَاصِــــــيَ الْبَرْكِ يَزْدَدِ

94- فَظَلَّ الْإِمَاءُ يَمْتَلِلْنَ حُوارَهَا   وَيُسْــــعَى عَلَيْنَا بِالسَّدِيفِ الْمُسَرْهَدِ

95- فَإِنْ مُتُّ فَانْعِينِي بِمَا أَنَا أَهْلُهُ   وَشُقِّي عَلَيَّ الْجَيْــــــبَ يَا ابْنَةَ مَعْبَدِ

96- وَلَا تَجْعَلِينِي كَامْرِئٍ لَيْسَ هَمُّهُ   كَهَمِّي وَلَا يُــغْنِي غِنَائِي وَمَشْهَدِي

97- بَطِيءٍ عَنِ الْجُلَّى سَرِيعٍ إِلَى الْخَنَا   ذَلُــــــولٍ بِأَجْمَاعِ الرِّجَالِ مُلَهَّدِ

98- فَلَوْ كُنْتُ وَغْلًا فِي الرِّجَالِ لَضَرَّنِي   عَدَاوَةُ ذِي الْأَصْــحَابِ وَالْمُتَوَحِّدِ

99- وَلَكِنْ نَفَى عَنِّي الرِّجَالَ جَرَاءَتِي   عَلَيْهِمْ وَإِقْدَامِي وَصِـــدْقِي وَمَحْتَدِي

100- لَعَمْرُكَ مَا أَمْرِي عَلَيَّ بِغُمَّةٍ   نَــــــهَارِي وَلَا لَيْلِي عَلَيَّ بِسَرْمَدِ

101- وَيَوْمٍ حَبَسْتُ النَفْسَ عِنْدَ عِرَاكِهِ   حِفَاظًا عَلَى عَــــــوْرَاتِهِ وَالتَّهَدُّدِ

102- عَلَى مَوْطِنٍ يَخْشَى الْفَتَى عِنْدَهُ الرَّدَى   مَتَى تَعْتَرِكْ فِيهِ الْفَرَائِصُ تُرْعَدِ

103- وَأَصْفَرَ مَضْبُوحٍ نَظَرْتُ حِوَارَهُ عَلَى النَّارِ وَاسْتَوْدَعْتُهُ كَفَّ مُجْمِدِ

104- أَرَى الْمَوْتَ أَعْدَادَ النُّفُوسِ وَلَا أَرَى بَعِيدًا غَدًا مَا أَقْرَبَ الْيَوْمَ مِنْ غَدِ

105- سَتُبْدِي لَكَ الْأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَــــارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ

106- وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَبعْ لَهُ بَتَاتًا وَلَــمْ تَضْرِبْ لَهُ وَقْتَ مَوْعِدِ

3- زهير بن أبي سلمى مات سنة 14 قبل الهجرة و608 للميلاد (14 ق هـ، 608م):

هو زهير بن أبي سلمى، واسم أبي سلمى ربيعة بن رياح بن المزني من مزينة بن أد بن طابخة بن إلياس بن مضر، وكانت محلتهم في بلاد غطفان. وسُلمى بضمّ السّين وليس في العرب سُلمى بضمّ السين غيره، وهو أحد الشّعراء الثّلاثة المتقدّمين على الشّعراء بالاتفاق، وإنّما اختلفوا في تعيين أيّهم أشعر على الآخر، وهم: امرؤ القيس، وزهير، والنّابغة الذبياني، وما عرف عنه هو اختصاصه بهرم بن سنان، وإجادته في الشّعر وحولياته: وكان زهير حكيما في شعره ويكفي من ذلك ما قاله في معلّقته:

وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النّاسِ تُعْلَمِ

وشبّه امرأة بثلاثة أوصاف في بيت واحد فقال:

تنازعت المها شبها ودرّ الـ ـبحور وشاكهت فيها الظباء

وروي أنّ زهيرا كان ينظم القصيدة في شهر وينقّحها في سنة ثمّ يعرضها على خواصه ثمّ يذيعها بعد ذلك، وكانت تسمّى قصائده الحوليات. وهي أربع.

- معلّقة زهير بن أبي سلمى: نظمها في البحر الطويل.

1- أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ بِحَــــوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فَالْــــمُتَثَلَّمِ

//°/ /°/°/ /°/ //°/ °/ //°/° //°/° //°/ /°/°// /°/ /°/ //°/°

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

2- وَدَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا مَـــــرَاجِيعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ
3- بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرْآمُ يَمْشِينَ خِلْفَةً وَأَطْلَاؤُهَا يَنْـــهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ
4- وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً فلأيًا عَــــــرَفْتُ الدَّار بَعْدَ تَوَهُّمِ
5- أَثَافِيَّ سَفْعًا فِي مُعَرَّسِ مِرْجَلِ وَنُؤْيًا كَـــــجِذْمِ الْحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَّمِ
6- فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا أَلَا انْعِمْ صَبَاحًا أَيُّـــهَا الرَّبْعُ واسْلِمِ
7- تَبصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ تَحَمَّلْنَ بِالْعَلْيَاءِ مِـــنْ فَوْقِ جُرْثُمِ
8- جَعَلْنَ الْقَنَانَ عَنْ يَمِينٍ وَحَزْنَهُ وَكَـــــمْ بِالقَنَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُحْرِمِ
9- عَلَوْنَ بِأَنْطَاكِيَّةٍ فَوْقَ عِقْمَةٍ ورَادِ حَـــــــوَاشِيهَا مُشَاكِهَةِ الدَّمِ
10- ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبَانِ ثُمَّ جَزَعْنَهُ عَلَى كُـــــلِّ قَيْنِيٍّ قَشِيبٍ وَمُفْأَمِ
11- وَوَرَّكْنَ فِي السُّوبَانِ يَعْلُونَ مَتْنَهُ عَلَيْـــــــهِنَّ دَلُّ النَّاعِمِ الْمُتَنَعِّمِ
12- بَكَرْنَ بُكُورًا وَاسْتَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ فَهُنَّ وَوَادِي الـــــرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْفَمِ
13- وَفِيهِنَّ مَلْهًى لِلصَّدِيقِ وَمَنْظَرٌ أَنِيـــــــقٌ لِعَيْنِ النَّاظِرِ الْمُتَوَسِمِ
14- كَأَنَّ فُتَاتَ الْعِهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بِهِ حَــــــبُّ الْفَنَا لَمْ يُحَطَّمِ
15- فَلَمَّا وَرَدْنَ الْمَاءَ زُرْقًا جِمَامُهُ وَضَعْنَ عِصِيَّ الْحَــاضِرِ الْمُتَخَيِّمِ
16- سَعَى سَاعِيًا غَيْظِ بْنُ مُرَّةَ بَعْدَمَا تَبَزَّلَ مَا بَيْنَ الْعَشِـــيرَةِ بِالدَّمِ
17- فَأَقْسمْتُ بِالْبَيْتِ الَّذِي طَافَ حَوْلَهُ رِجَالٌ بَنَوْهُ مِنْ قُرَيْشٍ وَجُرْهُمِ
18- يَمِينًا لَنِعْمَ السَّيِّدَانِ وُجِدْتُمَا عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبْرَمِ
19- تَدَارَكْتُمَا عَبْسًا وَذُبْيَانَ بَعْدَمَا تَفَانَوْا وَدَقُّوا بَيْنَـــهُمْ عِطْرَ مَنْشَمِ
20- وَقَدْ قُلْتُمَا إِنْ نُدْرِكِ السِّلْمَ وَاسِعًا بِمَالٍ وَمَعْرُوفٍ مِنَ الْقَوْلِ نَسْلَمِ

21- فَأَصْبَحْتُمَا مِنْهَا عَلَى خَيْرِ مَوْطِنٍ بَعِيدَيْنِ فِيهَا مِنْ عُقُوقٍ وَمَأْثَمِ

22- عَظِيمَيْنِ فِي عُلْيَا مَعَدٍّ هُدِيتُمَا وَمَنْ يَسْتَبِحْ كَنْزًا مِنَ الْمَجْدِ يَعْظُمِ

23- تُعَفَّى الْكُلُومُ بِالْمِئِينَ فَأَصْبَحَتْ يُنَجِّمُهَا مَـــنْ لَيْسَ فِيهَا بِمُجْرِمِ

24- يُنَجِّمُهَا قَوْمٌ لِقَوْمٍ غَرَامَةً وَلَمْ يُهَـــــرِيقُوا بَيْنَهُمْ مِلْءَ مِحْجَمِ

25- فَأَصْبَحَ يَجْرِي فِيهِمُ مِنْ تَلَادِكُمْ مَغَانِمُ شَتَّـــــى مِنْ إِفَالٍ مُزَنَّمِ

26- أَلَا أَبْلِغِ الْأَحْلَافَ عَنِّي رِسَالَةً وَذُبْيَانَ هَلْ أَقْسَـــمْتُمْ كُلَّ مَقْسَمِ

27- فَلَا تَكْتُمُنَّ اللهَ مَا فِي نُفُوسِكُمْ لِيَخْفَى وَمَـــــهْمَا يُكْتَمِ فَاللَّهُ يَعْلَمِ

28- يُؤَخَرْ فَيُوضَعْ فِي كِتَابٍ فَيُدَّخَرْ لِيَوْمِ الْحِسَـــابِ أَوْ يُعَجَّلْ فَيُنْقَمِ

29- وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ وَذُقْتُمْ وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالْحَدِيثِ الْمُرَجَّمِ

30- مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيمَةً وتَضَـــرْ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتُضْرَمِ

31- فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحى بِثِفَالِهَا وَتَلْقَحْ كِـــــــشَافًا ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ

32- فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ كَأَحْمَـــرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ

33- فَتُغْلِلْ لَكُمْ مَا لَا تُغِلُّ لِأَهْلِهَا قُرًى بِالْعِـــرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدِرْهَمِ

34- لَعَمْرِي لَنِعْمَ الْحَيُّ جَرَّ عَلَيْهُمُ بِمَا لَا يُوَاتِيهِمْ حُصَيْنُ بْنُ ضَمْضَمِ

35- وَكَانَ طَوَى كَشْحًا عَلَى مُسْتِكِنَّةً فَلَا هُوَ أَبْدَاهَا وَلَـــــمْ يَتَقَدَّمِ

36- وَقَالَ سَأَقْضِي حَاجَتِي ثُمَّ أَتَّقِي عَدُوِّي بِأَلْـــفٍ مِنْ وَرَائِي مُلْجَمِ

37- فَشَدَّ وَلَمْ يُفْزَعْ بُيُوتًا كَثِيرَةً لَدَى حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَمِ

38- لَدَى أَسَدٍ شَاكِي السِّلَاحِ مُقَذَّف لَهُ لِبَدٌ أَظْفَـــــــــارُهُ لَمْ تُقَلَّمِ

39- جَرِيءٍ مَتَى يُظْلَمْ يُعَاقِبْ بِظُلْمِهِ سَـــرِيعًا وَإِلَّا يُبْدَ بِالظُّلْمِ يَظْلِمِ

40- رَعَوْا ظِمأَهُمْ حَتَّى إِذَا تَمَّ أَوْرَدُوا   غِمَـــارًا تَفَرَّى بِالسِّلَاحِ وَبِالدَّمِ

41- فَقَضَّوْا مَنَايَا بَيْنَهُمْ ثُمَّ أَصْدَرُوا   إِلَى كَلَأٍ مُسْتَوْبَـــــلٍ مُتَوَخِّمِ

42- لَعَمْرُكَ مَا جَرَّتْ عَلَيْهِمْ رِمَاحُهُمْ   دَمَ ابْـــنِ نَهِيكٍ أَوْ قَتِيلِ الْمُثَلَّمِ

43- وَلَا شَارَكَتْ فِي الْمَوْتِ فِي دَمِ نَوْفَلٍ   وَلَا وَهَبٍ مِنْهُمْ وَلَا ابْنِ الْمُخَزَّمِ

44- فَكُلًّا أَرَاهُمْ أَصْبَحُوا يَعْقِلُونَهُ   صَــحِيحَاتِ مَالٍ طَالِعَاتِ بِمَخْرِمِ

45- لِحَيٍّ حِلَالٍ يَعْصِمُ النَّاسَ أَمْرُهُمْ   إِذَا طَــرَقَتْ إِحْدَى اللَّيَالِي بِمُعْظَمِ

46- كِرَامٍ فَلَا ذُو الضِّغْنِ يُدْرِكُ تَبْلَهُ   وَلَا الْجَارِمُ الْجَانِي عَلَيْهِمْ بِمُسْلَمِ

47- سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ   ثَمَانِينَ حَــــوْلًا لَا أَبَا لَكَ يَسْأَمِ

48- وَأَعْلَمُ عِلْمَ الْيَوْمِ وَالْأَمْسِ قَبْلَهُ   وَلَكِنَّنِي مِنْ عِلْـــمِ مَا فِي غَدٍ عَمِ

49- رَأَيْتُ الْمَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ   تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمِّرْ فَيَهْرَمِ

50- وَمَنْ لَمْ يُصَانِعْ فِي أُمُورٍ كَثِيرَةٍ   يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوطَأْ بِمَنْسِمِ

51- وَمَنْ يَجْعَل الْمَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ   يَفِرْهُ وَمَنْ لَا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ

52- وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ فَيَبْخَلْ بِفَضْلِهِ   عَلَى قَوْمِـــهِ يُسْتَغْنَ عَنْهُ وَيُذْمَمِ

53- وَمَنْ يُوفِ لَا يُذْمَمْ وَمَنْ يُهْدَ قَلْبُهُ   إِلَى مُطْـــمَئِنِّ الْبِرِّ لَا يَتَجَمْجَمِ

54- وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمَنَايَا يَنَلْنَهُ   وَإِنْ يَـــرْقَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلَّمِ

55- وَمَنْ يَجْعَلِ الْمَعْرُوفَ فِي غَيْرِ أَهْلِهِ   يَكُـــنْ حَمْدُهُ ذَما عَلَيْهِ وَيَنْدَمِ

56- وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الزِّجَاجِ فَإِنَّهُ   يُطِيـــعُ الْعَوَالِي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْذَمِ

57- وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلَاحِهِ   يُهَدَّمْ وَمَنْ لَا يَظْـــلِمِ النَّاسَ يُظْلَمِ

58- وَمَنْ يَغْتَرِبْ يَحْسَبْ عَدُوًّا صَدِيقَهُ   وَمَـــنْ لَا يُكَرِّمْ نَفْسَـــهُ لَا يُكَرَّمِ

59- وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمِ

60- وَكَائِنْ تَرَى مِنْ صَامِتٍ لَكَ مُعْجَبٍ زِيَادَتَهُ أَوْ نَقْصُهُ فِـــي التَّكَلُّمِ

61- لِسَانُ الْفَتَى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فُؤَادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا صُــورَةُ اللَّحْمِ والدَّمِ

62- وَإِنَّ سَفَاهَ الشَّيْخِ لَا حِلْمَ بَعْدَهُ وَإِنَّ الْفَتَى بَـــعْدَ السَّفَاهَةِ يَحْلُمِ

63- سَأَلْنَا فَأَعْطَيْتُمْ وَعُدْنَا فَعُدْتُمُ وَمَنْ أَكْثَرَ التَّسْآلَ يَـــوْمًا سَيُحْرَمِ

4- لبيد بن ربيعة مات سنة 40 للهجرة و660 للميلاد (40هـ-660م):

هو لبيد بن ربيعة بن مالك بن جعفر بن كلاب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن بن منصور بن عكرمة بن حفصة بن قيس بن عيلان ابن مضر. وكان يقال لأبيه: ربيعة المقترين لجوده، ومات أبوه وهو صغير في حرب كانت بين بني عامر وبني لبيد، وأمّ لبيد عبسية اسمها تامرة بنت زنباع.

ولبيد معدود من الشّعراء المجيدين والفرسان المشهورين ومن المعمّرين، وعدّه ابن سلّام الجمحي في الطّبقة الثّالثة، وقال عنه النّابغة: إنّه أشعر الشّعراء، وهو في الشّعر مشهور، وقال من قدّمه على غيره: إنّه أقلّ الشّعراء لغوا في شعره، وحكمه في شعره كثيرة، ولم يصح أنّه قال بعد إسلامه إلّا قوله:

مَا عَاتَبَ الْمَرْءَ الْكَرِيمَ كَنَفْسِهِ وَالْمَرْءُ يُصْلِحُهُ الْقَرِينُ الصَّالِحُ

وكان لبيد من فرسان هوازن، وكان الحارث الغساني وهو الأعرج وجّه إلى المنذر بن ماء السّماء مائة فارس مع لبيد فقتلوا كلّهم، ونجا لبيد فأتى ملك غسان فأخبره، فحمل الغسانيون على عسكر المنذر فهزموهم. وأسلم لبيد رضي الله عنه وحسن إسلامه وهاجر، وهذا يقتضي أنّ إسلامه قبل الفتح، ونزل الكوفة في أيّام عمر بن الخطاب رضي الله عنه.

كما كان لبيد من الأجواد المشهورين، نذر في الجاهلية أن لا تهبّ الصّبا إلّا أطعم وكان له جفنتان يغدو بهما ويروح كلّ يوم على مسجد قومه فيطعمهم، وروي أنّه لمّا حضرته الوفاة قال مخاطبا ابنتيه:

تَمَنَّى ابْنَتَايْ أَنْ يَعِيشَ أَبُوهُمَا   وَهَلْ أَنَا إِلَّا مِنْ رَبِيعَةَ أَوْ مُضَرِ

إِذَا حَانَ يَوْمًا أَنْ يَمُوتَ أَبُوكُمَا   فَلَا تَخْمَشَا وَجْهًا وَلَا تَحْلِقَا شَعْرِ

وقال لابن أخيه لمّا حضره الموت بأن يحمل جفنتيه إلى المسجد، ويطعمها للمصلّين ثمّ فليحضروا جنازته.

معلّقة لبيد بن ربيعة: منظومة على بحر الكامل.

1- عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا   بِمنًى تَأَبَّدَ غَـــــــوْلُهَا فَرِجَامُهَا

///°//° ///°//° ///°//°   ///°//° ///°//° ///°//°

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

2- فَمَدَافِعُ الرَّيَّانِ عُرِيَّ رَسْمُهَا   خَلَقًا كَمَـــا ضَمِنَ الْوُحِيَّ سِلَامُهَا

3- دِمَنٌ تَجَرَّمَ بَعْدَ عَهْدِ أَنِيسِهَا   حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلَالُـــــهَا وَحَرَامُهَا

4- رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابَهَا   وَدْقُ الرَّوَاعِدِ جَوْدُهَا فَـــرِهَامُهَا

5- مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَادٍ مُدْجِنٍ   وَعَشِيَّةٍ مُتَجَاوِبَ إِرْزَامُـــــــــهَا

6- فَعَلَا فُرُوعَ الْأَيْهُقَانِ وَأَطْفَلَتْ   بِالْجَهْلَتَيْنِ ظِبَاؤُهَا وَنَعَـــــــامُهَا

7- وَالْعَيْنُ عَاكِفَةٌ عَلَى أَطْلَائِهَا   عُوذًا تَأَجَّلُ بِـــــــالْفَضَاءِ بِهَامُهَا

8- وَجَلَا السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّهَا   زُبُرٌ تُـــــجِدُّ مُتُونَهَا أَقْلَامُهَا

9- أَوْ رَجْعُ وَاشِمَةٍ أُسِفَّ نُؤُورُهَا   كِفَفًا تَعَرَّضَ فَوْقَهُنَّ وِشَـــــامُهَا

10- فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَا وَكَيْفَ سُؤَالُنَا   صُمًّا خَـــوَالِدَ مَا يَبِينُ كَلَامُهَا

11- عَرِيَتْ وَكَانَ بِهَا الْجَمِيعُ فَأَبْكَرُوا   مِنْهَا وَغُودِرَ نُؤْيُهَا وَثُمَامُهَا

12- شَاقَتْكَ ظُعْنُ الْحَيِّ حِينَ تَحَمَّلُوا   فَتَكَنَّسُوا قُطْنًا تَصِرُّ خِيَامُهَا

13- مِنْ كُلِّ مَحْفُوفٍ يُظِلُّ عِصِيَّهُ زَوْجٌ عَلَيْهِ كِلَّةٌ وَقِـــــــرَامُهَا

14- زُجَلًا كَأَنَّ نِعَاجَ تُوضِحَ فَوْقَهَا وَظِبَــــاءَ وَجْرَةَ عُطَّفًا أَرْآمُهَا

15- حُفِزَتْ وَسَيَّلَهَا السَّرَابُ كَأَنَّهَا أَجْـزَاعُ بِيشَةَ أَثْلُهَا وَرِضَامُهَا

16- بَلْ مَا تَذَكَّرُ مِنْ نَوارَ وَقَدْ نَأَتْ وَتَقَطَّعَتْ أَسْبَـابُهَا ورِمَامُهَا

17- مُرِّيَّةٌ حَلَّتْ بِفَيْدَ وَجَاوَرَتْ أَهْلَ الْحِجَازِ فَأَيْنَ مِنْكَ مَرَامُهَا

18- بِمَشَارِقِ الْجَبَلَيْنِ أَوْ بِمُحَجَّرٍ فَتَضَمَّنَتْهَا فَـــــــرْدَة فَرُخَامُهَا

19- فَصَوَائِقٌ إِنْ أَيْمَنَتْ فَمَظِنَّةٌ مِنْهَا وَحَـــافُ الْقَهْرِ أَوْ طِلْخَامُهَا

20- فَاقْطَعْ لُبَانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصْلُهُ وَلَشَرُّ وَاصِـــــــلِ خُلَّةٍ صَرَّمُهَا

21- وَأَحْبُ الْمُجَامِلَ بِالْجَزِيلِ وَصَرْمُهُ بَاقٍ إِذَا ظَلَعَتْ وَزَاغَ قِوَامُهَا

22- بِطَلِيحِ أَسْفَارٍ تَرَكْنَ بَقِيَّةَ مِنْهَا فَأَحْنَقَ صُلْبُهَا وَسَنَـــامُهَا

23- فَإِذَا تَغَالَى لَحْمُهَا وَتَحَسَّرَتْ وَتَقَطَّعَتْ بَــــعْدَ الْكَلَالِ خِدَامُهَا

24- فَلَهَا هِبَابٌ فِي الزِّمَامِ كَأَنَّهَا صَهْبَاءُ خَفَّ مَعَ الْجَنُوبِ جِهَامُهَا

25- أَوْ مُلْمِعٌ وَسَقَتْ لِأَحْقَبَ لَاحَهُ طَرْدُ الْفُحُولِ وَضرْبُهَا وَكِدَامُهَا

26- يَعْلُو بِهَا حَدَبَ الْإِكَامُ مُسَحَّجٌ قَدْ رَابَهُ عِصْيَانُهَا وَوِحَـــــامُهَا

27- بِأَحِزَّةِ الثَّلَبُوتِ يَرْبَأُ فَوْقَهَا قَفْرُ الْمَـــــتَرَاقِبِ خَوْفُهَا آرَامُهَا

28- حَتَّى إِذَا سَلَخَا جُمَادَى سِتَّةً جَزَأًا فَطَـــــالَ صِيَامُهُ وَصِيَامُهَا

29- رَجِعًا بِأَمْرِهِمَا إِلَى ذِي مِرَّةٍ حَصِيدٍ وَنُجْحُ صَــرِيمَةٍ إِبْرَامُهَا

30- وَرَمَى دَوَابِرَهَا السَّفَا وَتَهَيَّجَتْ رِيحُ الْمَصَايِفِ سَوْمُهَا وَسَهَامُهَا

31- فَتَنَازَعَا سَبِطًا يَطِيرُ ظِلَالُهُ كَدُخَانِ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ ضِـــــرَامُهَا

32- مَشْمُولَةٍ غُلِثُتْ بِنَابِتِ عَرْفَجٍ   كَدُخَانِ نَـــــارٍ سَاطِعٍ أَسْنَامُهَا

33- فَمَضَى وَقَدَّمَهَا وَكَانَتْ عَادَةً   مِنْهُ إِذَا هِـــــيَ عَرَّدَتْ إِقْدَامُهَا

34- فَتَوَسَّطَا عُرْضَ السَّرِيِّ وَصَدَّعَا   مَسْجُـورَةً مُتَجَاوِرًا قُلَّامُهَا

35- مَحْفُوفَةً وَسْطَ الْيَرَاعِ يُظِلُّهَا   مِنْهُ مُصَرَّعُ غَابَةٍ وَقِيَـــــامُهَا

36- أَفَتِلْكَ أَمْ وَحْشِيَّةٌ مَسْبُوعَةٌ   خَذَلَتْ وَهَادِيَةُ الصِّوَارِ قِوَامُـــهَا

37- خَنْسَاءُ ضَيَّعَتِ الْفَرِيرَ فَلَمْ يَرِمْ   عُرْضَ الشَّقَائِقِ طَوْفُهَا وَبُغَامُهَا

38- لِمُعَفَّرٍ قَهْدٍ تَنَازَعَ شِلْوَهُ   غُبْسٌ كَوَاسِــبُ لَا يُمَنُّ طَعَامُهَا

39- صَادَفْنَ مِنْهَا غِرَّةً فَأَصَبْنَهَا   إِنَّ الْمَنَايَا لَا تَطِيشُ سِـــــهَامُهَا

40- بَاتَتْ وَأَسْبَلَ وَاكِفٌ مِنْ دِيمَةٍ   يُرْوِي الْخَمَائِلَ دَائِمًا تَسْجَامُهَا

41- يَعْلُو طَرِيقَةَ مَتْنِهَا مُتَوَاتِرٌ   فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُـــــومَ ظَلَامُهَا

42- تَجْتَافُ أَصْلًا قَالِصًا مُتَنَبِّذًا   بِعُجُوبِ أَنْقَاءٍ يَمِيلُ هُيَـــــــامُهَا

43- وَتُضِيءُ فِي وَجْهِ الظَّلَامِ مُنِيرَةً   كَجُمَانَةِ الْبَـــحْرِيِّ سُلَّ نِظَامُهَا

44- حَتَّى إِذَا حَسَرَ الظَّلَامُ وَأَسْفَرَتْ   بَكَرَتْ تَزِلُّ عَنِ الثَّرَى أَزْلَامُهَا

45- عَلِهَتْ تَرَدَّدُ فِي نِهَاءِ صُعَائِدٍ   سَبْعًا تُؤَامًا كَـــــامِلًا أَيَّامُهَا

46- حَتَّى إِذَا يَئِسَتْ وَأَسْحَقَ حَالِقٌ   لَمْ يُبْلِهِ إِرْضَاعُهَا وَفِطَامُهَا

47- فَتَوَجَّسَتْ رِزَّ الْأَنِيسِ فَرَاعَهَا   عَنْ ظَهْرِ غَيْبٍ وَالْأَنِيسُ سَقَامُهَا

48- فَغَدَتْ كِلَا الْفَرْجَيْنِ تَحْسِبُ أَنَّهُ   مَوْلَى الْمَخَافَةِ خَلْفُهَا وَأَمَامُهَا

49- حَتَّى إِذَ يَئِسَ الرُّمَاةُ وَأَرْسَلُوا   غُضْفًا دَوَاجِنَ قَافِلًا أَعْصَامُهَا

50- فَلَحِقْنَ وَاعْتَكَرَتْ لَهَا مَدْرِيَةٌ   كَالسَّمْهَرِيَّةِ حَدُّهَا وَتَمَـــامُهَا

51- لَتَذُودَهُنَّ وَأَيْقَنَتْ إِنْ لَمْ تَذُدْ أَنْ قَدْ أَحَمَّ مِنَ الْحُتُوفِ حِمَامُهَا

52- فَتَقَصَّدَتْ مِنْهَا كَسَاب فَضُرِّجَتْ بِدَمٍ وَغُودِرَ فِي الْمَكَرِّ سُخَامُهَا

53- فَبِتِلْكَ إِذْ رَقَصَ اللَّوَامِعُ بِالضُّحَى وَاجْتَابَ أَرْدِيَةَ السَّــرَابِ إِكَامُهَا

54- أَقْضِي اللُّبَانَةَ لَا أُفَرِّطُ رِيبَةً أَوْ أَنْ يَلُومَ بِـــــــــحَاجَةٍ لَوَّامُهَا

55- أَوَ لَمْ تَكُنْ تَدْرِي نَوارُ بِأَنَّنِي وَصَّــــــــالُ عَقْدِ حَبَائِلِ جَذَّامُهَا

56- تَرَّاكُ أَمْكِنَةٍ إِذَا لَمْ أَرْضَهَا أَوْ يَعْتَلِقْ بَعْـــضَ النُّفُوسِ حِمَامُهَا

57- بَلْ أَنْتَ لَا تَدْرِينَ كَمْ مِنْ لَيْلَةٍ طَلْـــــــــقٍ لَذِيذٍ لَهْوُهَا وَنِدَامُهَا

58- قَدْ بِتُّ سَامِرَهَا وَغَايَةِ تَاجِرٍ وَافَيْــــتُ إِذْ رُفِعَتْ وَعَزَّ مُدَامُهَا

59- أُغْلِي السِّبَاءَ بِكُلِّ أَدْكَنَ عَاتِقٍ أَوْ جَــــوْنَةٍ قُدِحَتْ وَفُضَّ خِتَامُهَا

60- وَغَدَاةِ رِيحٍ قَدْ وَزَعْتُ وَقِرَّةٍ قَدْ أَصْبَـــحَتْ بِيَدِ الشِّمَالِ زِمَامُهَا

61- بِصَبُوح صَافِيَةٍ وَجَذْبِ كَرِينَةٍ بِمُوَتَّرٍ تَأْتَالُهُ إِبْـــــــــــهَامُهَا

62- بَادَرْتُ حَجَتَهَا الدَّجَاجَ بِسُحْرَةٍ لِأُعَلَّ مِنْهَا حِينَ هَبَّ نِيَامُهَا

63- وَلَقَدْ حَمَيْتُ الْحَيَّ تَحْمِلُ شِكَّتِي فُرُطٌ وِشَاحِي إِذْ غَدَوْتُ لِجَامُهَا

64- فَعَلَوْتُ مُرْتَقِبًا عَلَى ذِي هَبْوَةٍ حَـــــــرِجٍ إِلَى أَعْلَامِهِنَّ قَتَامُهَا

65- حَتَّى إِذَا أَلْقَتْ يَدًا فِي كَافِرٍ وَأَجَـــنَّ عَوْرَاتِ الثُّغُورِ ظَلَامُهَا

66- أَسْهَلْتُ وَانْتَصَبَتْ كَجِذْعِ مُنِيفَةٍ جَرْدَاءَ يَحــصَرُ دُونَهَا جُرَّامُهَا

67- رَفَّعْتُهَا طَرْدَ النَّعَامِ وَشَلَّهُ حَتَّى إِذَا سَخِنَتْ وَخَـــفَّ عِظَامُهَا

68- قَلِقَتْ رِحَالَتُهَا وَأَسْبَلَ نَحْرُهَا وَابْتَلَّ مِنْ زَبَدِ الْحَمِيمِ حِـــــزَامُهَا

69- تَرْقَى وَتَطْعَنُ فِي الْعِنَانِ وَتَنْتَحِي وِرْدَ الْحَمَامَةِ إِذْ أَجَدَّ حَمَامُهَا

70- وَكَثِيرَةٍ غُرَبَاؤُهَا مَجْهُولَةٍ   تُـــــــرْجَى نَوَافِلُهَا وَيُخْشَى ذَامُهَا

71- غُلْبٍ تَشَذَّرُ بِالذُّحُولِ كَأَنَّهَا   جِنُّ الْبَـــــــــدْيِّ رَوَاسِيًا أَقْدَامُهَا

72- أَنْكَرْتُ بَاطِلَهَا وَبُؤْتُ بِحَقِّهَا   عِنْدِي وَلَمْ يَـــــــرْ عَلَيَّ كِرَامُهَا

73- وَجَزُورِ أَيْسَارٍ دَعَوْتُ لِحَتْفِهَا   بِمَـــــــغَالِقٍ مُتَشَابِهٍ أَجْسَامُهَا

74- أَدْعُو بِهِنَّ لِعَاقِرٍ أَوْ مُطْفِلٍ   بُذِلَتْ لِجِيرَانِ الْجَـــــمِيعِ لِحَامُهَا

75- فَالضَّيْفُ وَالْجَارُ الْجَنِيبُ كَأَنَّمَا   هَبَطَا تَبَالَةَ مُخْـــصِبًا أَهْضَامُهَا

76- تَهْوِي إِلَى الْأَطْنَابِ كُلُّ رَذِيَةٍ   مِثْلِ الْبَلِيَّةِ قَالِـــــــصٍ أَهْدَامُهَا

77- وَيُكَلِّلُونَ إِذَا الرِّيَاحُ تَنَاوَحَتْ   خُلُـــــجًا تُمَدُّ شَوَارِعًا أَيْتَامُهَا

78- إِنَّا إِذَا الْتَقَتِ الْمَجَامِعُ لَمْ يَزَلْ   مِنَّا لِزَارُ عَظِيـــــــمَةٍ جَشَّامُهَا

79- وَمُقَسِّمٌ يُعْطِي الْعَشِيرَةَ حَقَّهَا   وَمُغَذْمِرٌ لِـــــــحُقُوقِهَا هَضَّامُهَا

80- فَضْلًا وَذُو كَرَمٍ يُعِينُ عَلَى النَّدَى   سَمْحٌ كَسُوبُ رَغَـــائِبٍ غَنَّامُهَا

81- مِنْ مَعْشَرٍ سَنَّتْ لَهمْ آبَاؤُهُمْ   وَلِكُلِّ قَوْمٍ سُنَّةٌ وَإِمَــــــــــامُهَا

82- لَا يَطْبَعُونَ وَلَا يَبُورُ فَعَالُهُمْ   إِذْ لَا يَمِيلُ مَـــــــعَ الْهَوَى أَحْلَامُهَا

83- فَأَقْنَعْ بِمَا قَسَمَ الْمَلِيكُ فَإِنَّمَا   قَسَـــــــــمَ الْخَلَائِقَ بَيْنَنَا عَلَّامُهَا

84- وَإِذَا الْأَمَانَةُ قُسِّمَتْ فِي مَعْشَرٍ   أَوْفَى بِـــــــأَوْفَرِ حَظِّنَا قَسَّامُهَا

85- فَبَنَى لَنَا بَيْتًا رَفِيعًا سَمْكُهُ   فَسَـــــــــمَا إِلَيْهِ كَهْلُهَا وَغُلَامُهَا

86- وَهُمُ السُّعَاةُ إِذَا الْعَشِيرَةُ أُفْظِعَتْ   وَهُمُ فَــــــوَارِسُهَا وَهُمْ حُكَّامُهَا

87- وَهُمُ رَبِيعٌ لِلْمُجَاوِرِ فِيهِمُ   وَالْمُرْمِلَاتِ إِذَا تَـــــطَاوَلَ عَامُهَا

88- وَهُمُ الْعَشِيرَةُ أَنْ يُبَطِّئَ حَاسِدٌ   أَوْ أَنْ يَمِيلَ مَـــــعَ الْعَدُوِّ لِئَامُهَا

5- عمرو بن كلثوم توفي سنة 52 قبل الهجرة و570 للميلاد (52 ق هـ، 570م):

هو عمرو بن كلثوم بن مالك بن عتاب بن سعد بن زهير بن جشم بن بكر بن حبيب بن عمرو بن غنم بن تغلب بن وائل، وكنيته أبو الأسود وأخوه مرة هو الذي قتل المنذر بن نعمان، وأمّ عمرو أسماء بنت مهلهل بن ربيعة أخو كليب الذي يضرب به المثل في العز، وكان شجاعا مظفرا مقداما وبه يضرب المثل في الفتك فيقال: أفتك من عمرو بن كلثوم لفتكه بعمرو بن هند. وعمرو بن كلثوم معدود في المعمّرين، روي أنّه عاش مائة وخمسين سنة.

والسّبب في قول معلّقته: قيل أنّه أنشدها على واقعتين، الأولى: على إثر الخلاف الّذي وقع بين قومه تغلب وبين بني أعمامهم بكر، وتقاضيهم إلى عمرو بن هند، وكان قد سبق الصّلح بينهم بعد حرب البسوس. فآثر عمرو بن هند تغلب وهمّ بطرد سيّد بكر النّعمان بن هرم فأنشد عمرو قصيدته. أمّا الثّانية: أنّ السّبب في ذلك هو احتقار أمّ عمرو بن هند لأمّ عمرو بن كلثوم التّغلبي، والواقعتان ذكرهما عمرو في المعلّقة.

ولمّا فتك بعمرو بن هند قال معلّقته، وخطب بها في سوق عكاظ وفي موسم مكّة، وبنو تغلب يعظّمونها جدا ويرويها صغارهم وكبارهم حتّى هجاهم بذلك بعض بني بكر بن وائل فقال:

أَلْهَى بَنِي تَغْلِبٍ عَنْ كُلِّ مكْرَمَةٍ ... قَصِيدَةٌ قَالَهَا عَمْرُو بْنُ كَلْثُوم

يَرْوُونَهَا أَبَدًا مُذْ كَانَ أَوَّلُــــهُم ... يَا لِلرِّجَالِ لِشِعْرٍ غَيْرَ مَسْؤُومٍ

معلّقة عمرو بن كلثوم: على بحر الوافر

1- أَلَا هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِينَا ... وَلَا تُبْقِي خُــــمُورَ الْأَنْدَرِينَا

//°// °/ //°// °/°/ ... //°// °//°// °/°//

مفاعلن مفاعلتن فعولن ... مفاعلن مفاعلن فعولن

2- مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الْحُصَّ فِيهَا ... إِذَا مَا الْمَاءُ خَــــالَطَهَا سَخِينَا

3- تَجُورُ بِذِي اللُّبَانَةِ عَنْ هَوَاهُ إِذَا مَا ذَاقَهَا حَـــــــتَّى يَلِينَا
4- تَرَى اللَّحِزَ الشَّحِيحَ إِذَا أُمِرَّتْ عَلَيْهِ لِمَـــــــــالِهِ فِيهَا مُهِينَا
5- صَبَنْتِ الْكَأْسَ عَنَّا أُمَّ عَمْرٍو وَكَـــانَ الْكَأْسُ مَجْرَاهَا الْيَمِينَا
6- وَمَا شَرُّ الثَّلَاثَةِ أُمَّ عَمْرٍو بِصَاحِبِكِ الَّذِي لَا تُصْـــــبِحِينَا
7- وَكَأْسٍ قَدْ شَرِبْتُ بِبِعْلَبَكٍّ وَأُخْــــرَى فِي دِمَشْقَ وَقَاصِرِينَا
8- وَإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنَا الْمَنَايَا مُـــــــــــقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدِّرِينَا
9- قِفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينَا نُخَبِرْكِ الْيَقِينَ وَتُـــــــــــخْبِرِينَا
10- قِفِي نَسْأَلْكِ هَلْ أَحْدَثْتِ صَرْمًا لِوَشْكِ الْبَيْنِ أَمْ خُنْـــــتِ الْأَمِينَا
11- بِيَوْمِ كَرِيهَةٍ ضَرْبًا وَطَعْنًا أَقَرَّ بِهِ مَـــــــوَالِيكِ الْعُيُونَا
12- وَإِنَّ غَدًا وَإِنَّ الْيَوْمَ رَهْنٌ وَبَعْدَ غَدٍ بِـــــــمَا لَا تَعْلَمِينَا
13- نُرِيكَ إِذَا دَخَلْتَ عَلَى خَلَاءٍ وَقَدْ أَمِنَتْ عُيُـــونَ الْكَاشِحِينَا
14- ذِرَاعَيْ عَيْطَلٍ أَدْمَاءَ بَكْرٍ هِـــــجَانِ اللَّوْنِ لَمْ تَقْرَأْ جَنِينَا
15- وَثَدْيًا مِثْلَ حُقِّ الْعَاجِ رَخْصًا حَـــــــصَانًا مِنْ أَكُفِّ اللَّامِسِينَا
16- وَمَتْنِي لَدْنَةٍ سَمَقَتْ وَطَالَتْ رَوَادِفُهَا تَنُــــــــوءُ بِمَا وَلِينَا
17- وَمَأْكَمَةً يَضِيقُ الْبَابُ عَنْهَا وَكَشْــحًا قَدْ جُنِنْتُ بِهِ جُنُونَا
18- وَسَارِيَتَيْ بِلَنْطٍ أَوْ رُخَامٍ يَـــــرِنُّ خَشَاشُ حَلْيِهِمَا رَنِينَا
19- فَمَا وَجَدَتْ كَوَجْدِي أَمُّ سَقْبٍ أَضَلَّتْهُ فَـــــــرَجَّعَتِ الْحَنِينَا
20- وَلَا شَمْطَاءُ لَمْ يَتْرُكْ شَقَاهَا لَهَا مِنْ تِسْـــــعَةٍ إِلَّا جَنِينَا
21- تَذَكَّرْتُ الصِّبَا وَاشْتَقْتُ لَمَّا رَأَيْتُ حُمُــــولَهَا أُصُلًا حُدِينَا

22- فَأَعْرَضَتِ الْيَمَامَةُ وَاشْمَخَّرَتْ كَأَسْيَـــــافٍ بِأَيْدِي مُصْلِتِينَا

23- أَبَا هِنْدٍ فَلَا تَجْعَلْ عَلَيْنَا وَأَنْـــــــظِرْنَا نُخَبِّرْكَ الْيَقِينَا

24- بِأَنَّا نُورِدُ الرَّيَاتِ بِيضًا وَنُصْـــــدِرُهُنَّ حُمْرًا قَدْ رَوِينَا

25- وَأَيَّامٍ لَنَا غُرٍّ طِوَالٍ عَصَيْنَا الْمَلْكِ فِيهَا أَنْ نَـــــدِينَا

26- وَسَيِّدِ مَعْشَرٍ قَدْ تَوَّجُوهُ بِتَاجِ الْمُلْكِ يَـــــحْمِي الْمُحْجَرِينَا

27- تَرَكْنَا الْخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ مُقَلَّدَةً أَعِنَّتَهَا صُـــــــــــفُونَا

28- وَأَنْزَلْنَا الْبُيُوتَ بِذِي طُلُوحٍ إِلَى الشَّامَاتِ نَنْـــفِي الْمُوعِدِينَا

29- وَقَدْ هَرَّتْ كِلَابُ الْحَيِّ مِنَّا وَشَـــــــــذَّبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِينَا

30- مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا يَكُـــونُوا فِي اللِّقَاءِ لَهَا طَحِينَا

31- يَكُونُ ثِفَالُهَا شَرْقِيَّ نَجْدٍ وَلَهْوَتُهَا قُضَـــــاعَةُ أَجْمَعِينَا

32- نَزَلْتُمْ مَنْزِلَ الْأَضْيَافِ مِنَا فَأَعْجَلْنَا الْقِـــرَى أَنْ تَشْتِمُونَا

33- قَرَيْنَاكُمْ فَعَجَّلْنَا قِرَاكُمْ قُبَيْلَ الصـــــبْحِ مِرْدَاةً طَحُونَا

34- نَعُمُّ أُنَاسَنَا وَنَعِفُّ عَنْهُمْ وَنَحْمِلُ عَنْهُمْ مَا حَـــــــمَّلُونَا

35- نُطَاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا وَنَضْرِبُ بِالسُّيُوفِ إِذَا غُشِينَا

36- بِسُمْرٍ مِنْ قَنَا الْخَطِّيِّ لُدْنٍ ذَوَابِلَ بِبِيــــــضٍ يَخْتَلِينَا

37- نَشُقُّ بِهَا رُؤُوسَ الْقَوْمِ شَقًّا وَنُـــــخْلِيهَا الرِّقَابَ فَتَخْتَلِينَا

38- كَأَنَّ جَمَاجِمَ الْأَبْطَالِ فِيهَا وَسُـــوقٌ بِالْأَمَاعِزِ يَرْتَمِينَا

39- وَإِنَّ الضِّغْنَ بَعْدَ الضِّغْنِ يَبْدُو عَلَيْكَ وَيُخْـــرِجُ الدَّاءَ الدَّفِينَا

40- وَرِثْنَا الْمَجْدَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَد نُطَاعِنُ دُونَهُ حَـــــتَّى يَبِينَا

41- وَنَحْنُ إِذَا عِمَادُ الْحَيِّ خَرَّتْ عَنِ الْأَحْـفَاضِ نَمْنَعُ مَنْ يَلِينَا

42- نَجُذُّ رُؤُوسَهُمْ فِي غَيْرِ بِرٍّ فَمَا يَدْرُونَ مَـــــــاذَا يَتَّقُونَا

43- كَأَنَّ سُيُوفَنَا فِينَا وَفِيهِمْ مَخَـــــــــارِيقٌ بِأَيْدِي لاَعِبِينَا

44- كَأَنَّ ثِيَابَنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ خُضِبْنَ بِأُرْجُـــــوَانٍ أَوْ طُلِينَا

45- إِذَا مَا عَيّ بِالْأَسْنَافِ حَيٌّ مِنَ الْهَوْلِ الْمُشَبِّهِ أَنْ يَكُـــــونَا

46- نَصَبْنَا مِثْلَ رَهْوَةَ ذَاتَ حَدٍّ مُحَافَظَةً وَكُنَّا السَّـــــــــابِقِينَا

47- بِشُبَّانٍ يَرَوْنَ الْقَتْلَ مَجْدًا وَشِيبٍ فِي الْحُـــرُوبِ مُجَرِّبِينَا

48- حُدَيَّا النَّاسِ كُلِّهِمِ جَمِيعًا مُقَارَعَةً بَيْنِهِمْ عَـــــــنْ بَنِينَا

49- فَأَمَّا يَوْمض خَشْيَتَنَا عَلَيْهِمْ فَتُـــــصْبِحُ خَيْلُنَا عُصَبًا ثُبِينَا

50- وَأَمَّا يَوْمَ لاَ نَخْشَى عَلَيْهِمْ فَنُمْـــــــــعِنُ غَارَةً مُتَلَبِّبِينَا

51- بِرَأْسٍ مِنْ بَنِي جُشَمٍ بْنِ بَكْرٍ نَدُقُّ بِهِ السُّهُولَةَ وَالْحُــــزُونَا

52- أَلَا لَا يَعْلَمِ الْأَقْوَامُ أَنَّا تَضَعْضَعْنَــــــعْنَا وَأَنَّا قَدْ وَنِينَا

53- أَلَا لَا يَجْهَلَنْ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَــــهْلِ الْجَاهِلِينَا

54- بِأَيِّ مَشِيئَةِ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ نَكُــــــونُ لِقَيْلِكُم فِيهَا قَطِينَا

55- بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ تُطِـــــيعُ بِنَا الْوُشَاةَ وَتَزْدَرِينَا

56- تَهَدَّدْنَا وَأَوْعِدْنَا رُوَيْدًا مَتَى كُنَّا لِأَمِّكَ مَقْتَــــــــــوِينَا

57- فَإِنَّ قَنَاتَنَا يَا عَمْرُو أَعْيَتْ عَلَى الْأَعْدَاءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِــــينَا

58- إِذَا عضَّ الثِّقَافُ بِهَا اشْمَأَزَّتْ وَوَلَّتْهُمْ عَشَوْزَنَةً زَبُـــونَا

59- عَشَوْزَنَةً إِذَا انْقَلَبَتْ أَرَنَّتْ تَشُجُّ قَفَا الْمُثَقِّفِ والْجَـــبِينَا

60- فَهَلْ حُدِّثْتَ فِي جُشَمِ بْنِ بَكْرٍ   بِنَقْصٍ فِي خُـــطُوبِ الْأَوَّلِينَا

61- وَرِثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بْنَ سَيْفٍ   أَبَاحَ لَنَا حُصُـــونَ الْمَجْدِ دِينَا

62- وَرِثْتُ مُهَلْهَلًا وَالْخَيْرَ مِنْهُ   زُهَيْرًا نِعْـــــمَ ذُخْرُ الذَّاخِرِينَا

63- وَعَتَّابًا وَكُلْثُومًا جَمِيعًا   بِهِمْ نِلْنَا تُـــــــرَاثَ الْأَكْرَمِينَا

64- وَذَا الْبُرَّةِ الَّذِي حُدِّثْتَ عَنْهُ   بِهِ نُحْمَى وَنَحْمِـــي الْمُحْجَرِينَا

65- وَمِنَّا قَبْلَهُ السَّاعِي كُلَيْبٌ   فَأَيُّ الْمَجْدِ إِلَّا قَدْ وَلِـــــــــينَا

66- مَتَى نَعْقِدْ قَرِينَتَنَا بِحَبْلٍ   تَجِذْ الْحَبْلَ أَوْ تَقِصِ الْقَـــــرِينَا

67- وَنُوجَدْ نَحْنُ أَمْنَعُهُمْ ذِمَارًا   وَأَوْفَاهُمْ إِذَا عَقَدُوا يَـــــــمِينَا

68- وَنَحْنُ غُدَاة أَوْقِدَ فِي خَزَازَى   رَفَدْنَا فَوْقَ رِفْــــــدِ الرَّفِدِينَا

69- وَنَحْنُ الْحَابِسُونَ بِذِي أُرَاطَى   تَسَفُّ الْجِلَّةُ الْخُــورُ الدَّرِينَا

70- وَنَحْنُ الْحَاكِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا   وَنَحْنُ الْعَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا

71- وَنَحْنُ التَّارِكُونَ لِمَا سَخِطْنَا   وَنَحْنُ الْآخِذُونَ لِمَـا رَضِينَا

72- وَكُنَّا الْأَيْمَنِينَ إِذَا الْتَقِينَا   وَكَانَ الْأَيْسَرِينَ بَنـــُو أَبِينَا

73- فَصَالُوا صَوْلَةً فِيمَنْ يَلِيهِمْ   وَصُلْنَا صَوْلَةً فِيمَــــنْ يَلِينَا

74- فَآبُوا بِالنِّهَابِ وَبِالسَّبَايَا   وَأُبْنَا بِالْمُلُــــــوكِ مُصَفَّدِينَا

75- إِلَيْكُمْ يَا بَنِي بَكْرٍ إِلَيْكُمْ   أَلَمَّا تَعْـــــــرِفُوا مِنَّا الْيَقِينَا

76- أَلَمَّا تَعْرِفُوا مِنَّا وَمِنْكُمْ   كَتَائِبَ يَطَّـــــــعِنَّ وَيَرْتَمِينَا

77- عَلَيْنَا البَيْضُ وَالْيَلْبُ الْيَمَانِي   وَأَسْيَافٌ يَقُمْـــــــنَ وَيَنْحَنِينَا

78- عَلَيْنَا كُلُّ سَابِغَةٍ دِلَاصٍ   تَرَى فَوْقَ النِّطَاقِ لَهَا غُضُونَا

79- إِذَا وُضِعَتْ عَنِ الْأَبْطَالِ يَوْمًا رَأَيْتَ لَهَا جُلُــــودَ الْقَوْمِ جُونَا

80- كَأَنَّ غُضُونَهُنَّ مُتُونُ غُدْرٍ تُصَفِّقُهَا الرِّيَاحُ إِذَا جَـــــرَيْنَا

81- وَتَحْمِلُنَا غَدَاةُ الرَّوْعِ جُرْدٌ عُـــــــرِفْنَ لَنَا نَقَائِذَ وَاقْتُلِينَا

82- وَرَدْنَ دَوَارِعًا وَخَرَجْنَ شُعْثًا كَأَمْثَالِ الرَّصَـــــائِعِ قَدْ بَلِينَا

83- وَرِثْنَاهُنَّ عَنْ آبَاءِ صِدْقٍ وَنُـــــــورِثُهَا إِذَا مُتْنَا بَنِينَا

84- عَلَى آثَارِنَا بِيضٌ حِسَانٌ نُحَاذِرُ أَنْ تُقَاسَـــــمَ أَوْ تَهُونَا

85- أَخَذْنَ عَلَى بُعُولَتِهِنَّ عَهْدًا إِذَا لَاقَوْا كَتَـــــائِبَ مُعْلَمِينَا

86- لَتَسْتَلِبُنَّ أَفْرَاسًا وَبِيضًا وَأَسْرَى فِي الْحَـــدِيدِ مُقَرَّنِينَا

87- تَرَانَا بَارِزِينَ وَكُلُّ حَيٍّ قَدِ اتَّخَذُوا لِمَـــــخَافَتِنَا قَرِينَا

88- إِذَا مَا رُحْنَ يَمْشِينَ الْهُوَيْنَى كَمَا اضْطَرَبَتْ مُتُـــونُ الشَّارِبِينَا

89- يَقُتْنَ جِيَادَنَا وَيَقُلْنَ لَسْتُمْ بُعُولَتَنَا إِذَا لَمْ تَمْنَعُـــــــونَا

90- إِذَا لَمْ نَحْمِهِنَّ فَلَا بَقِينَا لِشَيْءٍ بَعْـــــــدَهُنَّ وَلَا حَيِينَا

91- ظَعَائِنَ مِنْ بَنِي جُشَمِ بْنِ بَكْرٍ خَلَطْنَ بِمَيْسَـــــمٍ حَسَبًا وَدِينَا

92- وَمَا مَنَعَ الظَّعَائِنَ مِثْلُ ضَرْبٍ تَـــرَى مِنْهُ السَّوَاعِدَ كَالْقُلِينَا

93- كَأَنَّا وَالسُّيُوفُ مُسَلَّلَاتٌ وَلَدْنَا النَّـــاسَ طُرّا أَجْمَعِينَا

94- يُدَهْدُونَ الرُّؤُوسَ كَمَا تُدَهْدِي حَـــزَاوِرَةٌ بِأَبْطَحِهَا الْكُرِينَا

95- وَقَدْ عَلِمَ الْقَبَائِلُ مِنْ مَعَد إِذَا قُبَبٌ بِأَبْطَـــــحِهَا بُنِينَا

96- بِأَنَّا الْمُطْعِمُونَ إِذَا قَدَرْنَا وَأَنَّا الْمُـــــهْلِكُونَ إِذَا ابْتُلِينَا

97- وَأَنَّا الْمَانِعُونَ لِمَا أَرَدْنَا وَأَنَّا النَّازِلُونَ بِحَـــيْثُ شِينَا

98- وَأَنَّا التَّارِكُونَ إِذَا سَخِطْنَا وَأَنَّا الْآخِذُونَ إِذَا رَضِـــــــينَا

99- وَأَنَّا الْعَاصِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا وَأَنَّا الْعَـــــارِمُونَ إِذَا عُصِينَا

100- وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَ الْمَاءَ صَفْوًا وَيَشْــرَبُ غَيْرُنَا كَدِرًا وَطِينَا

101- أَلَا أَبْلِغْ بَنِي الطَّمَّاحِ عَنَّا وَدُعْمِيًّا فَكَيْفَ وَجَـــــدْتُمُونَا

102- إِذَا مَا الْمَلْكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفًا أَبَيْنَا أَنْ نُــــــقِرَّ الذُّلَّ فِينَا

103- لَنَا الدُّنْيَا وَمَنْ أَمْسَى عَلَيْهَا وَنَبْطِشُ حِينَ نَبْطِشُ قَـــادِرِينَا

104- بُغَاةً ظَالِمِينَ وَمَا ظُلِمْنَا وَلَكِنَّا سَنَبْدَأُ ظَـــــــــالِمِينَا

105- مَلَأْنَا الْبَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا ونَحْنُ الْبَحْرُ نَمْلَؤُهُ سَـــــــفِينَا

106- إِذَا بَلَغَ الرَّضِيعُ لَنَا فِطَامًا تَخِرُّ لَهُ الْجَبَابِرُ سَـــــــاجِدِينَا

6- عنترة بن شدّاد توفي سنة 22 قبل الهجرة و600 للميلاد (22 ق هـ، 600م):

هو عنترة بن شدّاد، وقيل: ابن عمرو بن شدّاد، وقيل: عنترة بن شدّاد بن عمرو بن معاوية بن قراد، وقال عبد القادر البغدادي: ابن قرادة بن مخزوم بن ربيعة، وقيل: مخزوم بن عوف بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس بن بغيض بن ريث بن غطفان بن سعد بن قيس بن عيلان بن مضر، ويلقب بعنترة الفلحاء، ذهبوا به إلى تأنيث الشّفة مأخوذ من الفلح وهو انشقاق الشّفة السّفلى، وهو أحد فرسان العرب المشهورين وأجوادهم المعروفين، وأحد الأغربة الجاهليين، وأغربة العرب سودانهم، والأغربة في الجاهلية عنترة وخفاف بن ندبة وعمير بن الحباب وسليك بن السّلكة وهشام بن عقبة بن أبي معيط، وكان أبوه قد نفاه واستعبده على عادة العرب مع أبناء الإماء، فإنّهم يستعبدونهم إلّا إذا ظهرت عليهم النّجابة، وكان إخوته مع أمّه عبيدا، وكانت امرأة أبيه واسمها سمية، وقيل: سهية حرّشت عليه أباه وادّعت أنّه راودها عن نفسها فغضب أبوه وضربه ضربا شديدا فوقعت له سمية المذكورة وكان أبوه يريد قتله، فقال فائيته التي أوّلها:

أَمِن سُمَيَّةَ دَمْعُ الْعَيْنِ مَذْرُوفُ   لَوْ أَنَّ ذَا مِنْكِ قَبْلَ الْيَوْمِ مَعْرُوف

واعترف به أبوه وحرّره من العبودية لوقفته مع قبيلة عبس في مختلف حروبهم. وشجاعته أشهر من نار على علم، وروي أنّ عمرو بن معد يكرب وكان معاصرا له قال: لو سرت بظعينة وحدي على مياه معدّ كلّها ما خفت أن أغلب عليها ما لم يلقني حرّاها أو عبداها وأمّا الحرّان: فعامر بن الطفيل وعتيبة بن الحارث بن شهاب، وأمّا العبدان: فأسود بني عبس يعني عنترة والسّليك بن السّلكة، وكلّهم قد لقيت. فأمّا عامر بن الطفيل فسريع الطّعن على الصّوت، وأمّا عتيبة فأوّل الخيل إذا أغارت وآخرها إذا آبت، وأمّا عنترة فقليل الكبوة شديد الجلب، وأمّا السّليك فبعيد الغارة كاللّيث الضّاري.

وقيل لعنترة أنّه أشعر العرب وأشدّها، لإقدامه وعزمه وإحجامه وحزمه، واختلف في سبب موته، فقيل: إنّه أغار على بني نبهان من طيء فأطرد لهم طريدة، وهو شيخ كبير مع قومه فانهزموا عنه فخرّ عن فرسه فدخل دغلا فأبصره الجيش وقتله، وكانت العرب تسمّي معلّقته المذهّبة لحسنها، ومواقفه في حرب عبس وذبيان مشهورة في أيّام العرب، أمّا الّذي في سيرته فلا يلتفت إليه لأنّ أكثره موضوع لا يخفى على الصّبيان.

أمّا عن سبب نظمه للمعلّقة فيقول الرّواة إنّها تعود لمساجلة جرت بينه وبين شخص من قومه عيّره بسواد أمّه، فردّ عليه عنترة ببلائه في الحروب وخوضه المعارك، وشرف أخلاقه. فقال الرّجل: أنا أشعر منك، فردّ عليه عنترة ستعلم ذلك، ثمّ نظم المعلّقة يشيد فيها بغزواته، وشجاعته وأخلاقه. والمعلّقة بالإجماع أحسن قصائده ومن أجمل شعره، كان ذلك بعد اعتراف أبيه به وعتقه وتحريره من العبوديّة.

معلقة عنترة بن شدّاد: على بحر الكامل

1- هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِي   أَمْ هَلْ عَرَفْتِ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِي

°//°/// °/ /°///° //°/ °/   °//°/// °/ /°/° / °//   °/ °/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

2- أَعْيَاكَ رَسْمُ الدَّارِ لَمْ يَتَكَلَّمِ حَتَّى تَكَلَّـــــــمَ كَالْأَصَمِّ الْأَعْجَمِ

3- وَلَقَدْ حَبَسْتُ بِهَا طَوِيلًا نَاقَتِي أَشْكُو إِلَى سُــــــفْعٍ رَوَاكِدَ جُثَّمِ

4- يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالْجَوَاءِ تَكَلَّمِي وَعِمِي صَبَاحًا دَارَ عَبْلَةَ وَأَسْـلِمِي

5- دَارٌ لِآنِسَةٍ غَضِيضٍ طَرْفُهَا طَـــــــوْقَ الْعِنَاقِ لَذِيذَةِ المُتَّبَسِّمِ

6- فَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتِي وَكَأَنَّهَا فَدَن لِأَقْضِي حَــــــــاجَةَ الْمُتَلَوِّمِ

7- وَتَحُلُّ عَبْلَةُ بِالْجَوَاءِ وَأَهْلُنَا بِالْحزْنِ فَالصَّـــــــــمَّانِ فَالْمُتَثَلِّمِ

8- حُيِّيتَ مِنْ طَلَلٍ تَقَادَمَ عَهْدُهُ أَقْوَى وَأَقْفَـــــــــــرَ بَعْدَ أُمِّ الْهَيْثَمِ

9- حَلَّتْ بِأَرْضِ الزَّائِرِينَ فَأَصْبَحَتْ عَـــــسِرًا عَلَيَّ طِلَابُكِ ابْنَةَ مَخْرَمِ

10- عُلِّقْتُهَا عَرَضًا وَأَقْتُلُ قَوْمَهَا زَعْـــمًا لَعَمْرُ أَبِيكَ لَيْسَ بِمَزْعَمِ

11- وَلَقَدْ نَزَلْتِ فَلَا تَظُنِّي غَيْرَهُ مِنِّي بِمَنْزِلَةِ الْمُحِبِّ الْمُكْـــــرَمِ

12- كَيْفَ الْمَزَارُ وَقَدْ تَرَبَّعَ أَهْلُهَا بِعُنَيْزَتَيْنِ وَأَهْلُنَـــــــا بِالْغَيْلَمِ

13- إِنْ كُنْتِ أَزْمَعْتِ الْفِرَاقَ فَإِنَّمَا زُمَّـــــــتْ رِكَابُكُمْ بِلَيْلٍ مُظْلِمِ

14- مَا رَعَانِي إِلَّا حَمُولَةَ أَهْلِهَا وَسْطَ الدِّيَارِ تَسُفُّ حَبَّ الْخِمْخِمِ

15- فِيهَا اثْنَتَانِ وَأَرْبَعُونَ حَلُوبَةً سُودًا كَخَافِيَةِ الْغُـــرَابِ الْأَسْحَمِ

16- إِذْ تَسْتَبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ وَاضِحٍ عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ لَــــــذِيذِ الْمَطْعَمِ

17- وَكَأَنَّ فَأْرَةَ تَاجِرٍ بِقَسِيمَة سَبَقَتْ عَوَارِضُهَا إِلَيْكَ مِنَ الْفَمِ

18- أَوْ رَوْضَةٌ أُنُفًا تَضَمَّنَ نَبْتُهَا غَيْثٌ قَلِيلُ الدِّمَنِ لَيْـــسَ بِمَعْلَمِ

19- جَادَتْ عَلَيْهِ كُلُّ بِكْرٍ حُرَّةٍ فَتَرَكْنَ كُلَّ قَرَارَةٍ كَـــالدِّرْهَمِ

20- سَحّا وَتَسْكَابًا فَكُلَّ عَشِيَّةٍ يَجْرِي عَلَيْهَا الْمَـــاءُ لَمْ يَتَصَرَّمِ

21- وَخَلَا الذُّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارِحٍ غَـــــرِدًا كَفِعْلِ الشَّارِبِ الْمُتَرَنِّمِ

22- هَزِجًا يَحُكُّ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ قَدْح المُكـــبِّ عَلَى الزِّنَادِ الْأَجْذَمِ

23- تُمْسِي وَتُصْبِحُ فَوْقَ ظَهْرِ حَشِيَّة وَأَبِيتُ فَوْقَ سَرَاةِ أَدْهَمَ مُلْجَمِ

24- وَحَشِيَتِي سَرْجٌ عَلَى عَبْلِ الشَّوَى نَـــــهْدٍ مَرَاكِلُهُ نَبِيل الْمَحْزَمِ

25- هَلْ تُبْلِغُنِّي دَارَهَا شَدَنِيَّةٌ لُعِنَتْ بِمَحْرُومِ الشَّرَابِ مُصَرَّمِ

26- خَطَّارَةٌ غِبَّ السُّرى زيَّافَةٌ تَـــطِسُ الْإِكَامَ بِوَخْدِ خُفٍّ مِيْثَمِ

27- فَكَأَنَّمَا أَقِصُ الْإِكَامَ عَشِيَّةً بِقَـــرِيبِ بَيْنَ الْمَنْسِمَيْنِ مُصَلَّمِ

28- تَأْوِي إِلَيْهِ قُلُصُ النَّعَامِ كَمَا أَوَتْ حَـــــزِقٌ يَمَانِيَةٌ لِأَعْجَمَ طِمْطِمِ

29- يَتْبَعْنَ قُلَّةَ رَأْسِهِ وَكَأَنَّهُ حَـــــرَجٌ عَلَى نَعْشٍ لَهُنَّ مُخَيَّمِ

30- صَعْلٍ يَعُودُ بِذِي الْعُشَيْرَةِ بَيْضَهُ كَالْعَبْدِ ذِي الْفَرْوِ الطَّوِيلِ الْأَصْلَمِ

31- شَرِبَتْ بِمَاءِ الدَّحْرُضَيْنِ فَأَصْبَحَتْ زَوْرَاءَ تَنْفِرُ عَنْ حِيَاضِ الدّيْلَمِ

32- وَكَأَنَّمَا تَنْأَى بِجَانِبِ دَفِّهَا الْوَ حْشِـــيِّ مِنْ هَزِجِ الْعَشِيِّ مُؤَوَّمِ

33- هِرٍّ جَنِيبٍ كُلَّمَا عَطَفَتْ لَهُ غَضْـــبى اتَّقَاهَا بِالْيَدَيْنِ وَبِالْفَمِ

34- أَبْقَى لَهَا طُولُ السِّفَارِ مُقَرْمَدًا سَنَدًا وَمِـــــثْلَ دَعَائِمِ الْمُتَخَيَّمِ

35- بَرَكَتْ عَلَى جَنْبِ الرِّدَاعِ كَأَنَّمَا بَرَكَتْ عَلَى قَصَبٍ أَجَشَّ مُهَضَّمِ

36- وَكَأَنَّ رُبّا أَوْ كُحَيْلًا مُعقدًا حَـــشَّ الْوَقُودَ بِهِ جَـــوَانِبَ قُمْقُمِ

37- يَنْبَاعِ مِنْ ذِفْرَى غَضُوبِ جَسْرَةٍ زَيَّافَةٍ مِـــثْلَ الْفَنِيقِ الْمُـــكْدَمِ

38- إِنْ تُغْدِفِي دُونِي الْقِنَاعَ فَإِنَّنِي طَبٌّ بِـــأَخْذِ الْفَارِسِ الْمُسْتَلْئِمِ

39- أَثْنِي عَلَيَّ بِمَا عَلِمْتِ فَإِنَّنِي سَـــمْحٌ مُخَالَطَتِي إِذَا لَـمْ أُظْلَمِ

40- فَإِذَا ظُلِمْتُ فَإِنَّ ظُلْمِي بَاسِلٌ   مُرٌّ مَذَاقَتُهُ كَـــــــطَعْمِ الْعَلْقَمِ

41- وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمُدَامَةِ بَعْدَمَا   رَكَدَ الْهَوَاجِرُ بِالْمَشُوفِ الْمُعْلَمِ

42- بِزُجَاجَةٍ صَفْرَاءَ ذَاتِ أَسِرَّةٍ   قُرِنَتْ بِأَزْهَرَ فِي الشِّمَالِ مُفَدَّمِ

43- فَإِذَا شَرِبْتُ فَإِنَّنِي مُسْتَهْلِكٌ   مَــــالِي وَعِرْضِي وَافِرٌ لَمْ يُكْلَمِ

44- وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أُقَصِّرُ عَنْ نَدًى   وَكَمَا عَلِمْتِ شَمَائِلِي وَتَكَرُّمِي

45- وَحَلِيلِ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ مُجَدَّلًا   تَمْــــكُو فَرِيصَتُهُ كَشِدْقِ الْأَعْلَمِ

46- سَبَقَتْ يَدَايَ لَهُ بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ   وَرَشَــــــاشِ نَافِذَةٍ كَلَوْنِ الْعَنْدَمِ

47- هَلَّا سَأَلْتِ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ   إِنْ كُنْـــــتِ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي

48- إِذْ لَا أَزَالُ عَلَى رِحَالَةِ سَابِحٍ   نَهْدٍ تَعَـــــــاوَرُهُ الْكُمَاةُ مُكَلَّمِ

49- طَوْرًا يُجَرَّدُ لِلطِّعَانِ وَتَارَةً   يَأْوِي إِلَى حَصِدِ الْقِسِيِّ عَرَمْرَمِ

50- يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيعَةَ أَنَّنِي   أَغْشَى الْوَغَى وَأَعِفُّ عِنْدَ الْمَــغْنَمِ

51- فَأَرَى مَغَانَمَ لَوْ أَشَاءُ حَوَيْتُهَا   فَيَصُـــــدُّنِي عَنْهَا الْحَيَا وَتَكَرُّمِي

52- وَمُدَجَّجٍ كَرِهَ الْكُمَاةُ نِزَالَهُ   لَا مُمْـــــــعِنٍ هَرَبًا وَلَا مُسْتَسْلِمِ

53- جَادَتْ لَهُ كَفِّي بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ   بِمُثَقَّفٍ صَـــــــدْقِ الْكُعُوبِ مُقَوَّمِ

54- بِرَحِيبَةِ الْفَرْغَيْنِ يَهْدِي جَرْسُهَا   بِاللَّيْلِ مُعْتَسَّ الذِّئَـــــابِ الضُّرَّمِ

55- فَشَكَكْتُ بِالرُّمْحِ الْأَصَمِّ ثِّيَابَهُ   لَيْسَ الْكَـــــرِيمُ عَلَى الْقَنَا بِمُحَرَّمِ

56- فَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السِّبَاعِ يَنُشْنَهُ   يَقْضِمْنَ حُسْــــنَ بَنَانِهِ وَالْمِعْصَمِ

57- وَمِشَكِّ سَابِغَةٍ هَتَكْتُ فُرُوجَهَا   بِالسَّيْفِ عَنْ حَامِي الْحَقِيقَةِ مُعْلِمِ

58- زَبَدٍ يَدَاهُ بِالْقِدَاحِ إِذَا شَتَا   هَتَّاكِ غَايَاتِ التِّـــــــجَارِ مُلَوَّمِ

59- لَمَّا رَآنِي قَدْ نَزَلْتُ أُرِيدُهُ أَبْدَى نَوَاجِذَهُ لِـــــــــغَيْرِ تَبَسُّمِ

60- عَهْدِي بِهِ مَدَّ النَّهَارِ كَأَنَّمَا خُضِبَ اللبَانُ وَرَأْسُـــــــهُ بِالْعِظْلِمِ

61- فَطَعَنْتُهُ بِالرُّمْحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ بِمُهَنَّدٍ صَـــــــــافِي الْحَدِيدَةِ مِخْذَمِ

62- بَطَل كَأَنَّ ثِيَابَهُ فِي سَرْحَةٍ يُحْذَى نِـــــعَالَ السِّبْتِ لَيْسَ بِتَوْأَمِ

63- يَا شَاةَ مَا قَنَصٍ لِمَنْ حَلَّتْ لَهُ حَرُمَتْ عَـــــــلَيَّ وَلَيْتَهَا لَمْ تُحْرَمِ

64- فَبَعَثْتُ جَارِيَتِي فَقُلْتُ لَهَا اذْهَبِي فَتَجَسَّسِي أَخْبَارَهَا لِي وَاعْلَـــمِي

65- قَالَتْ رَأَيْتُ مِنَ الْأَعَادِي غِرَّةً وَالشَّاةُ مُمْكِنَةٌ لِمَنْ هُوَ مُـــــرْتَمِ

66- وَكَأَنَّمَا ارْتَمَتْ بِجِيدِ جَدَايَةٍ رَشَإٍ مِنَ الغِزْلَانِ حُـــــــرٍّ أَرْثَمِ

67- نُبِّئْتُ عمْرًا غَيْرَ شَاكِرِ نِعْمَتِي وَالْكُفْرُ مَخْبَثَةٌ لِنَـــــــفْسِ الْمُنْعِمِ

68- وَلَقَدْ حَفِظْتُ وَصَاةَ عَمِّي بِالضُّحَى إِذْ تَقْلِصُ الشَّفَتَانِ عَنْ وَضْحِ الْفَمِ

69- فِي حَوْمَةْ الْحَرْبِ الَّتِي لَا تَشْتَكِي غَمَرَاتِهَا الْأَبْطَالُ غَيْرَ تَغَــمْغُمِ

70- إِذْ يَتَّقُونَ بِيَ الْأَسِنَّةَ لَمْ أَخِمْ عَنْهَا وَلَكِنِّي تَضَـــايَقَ مُقْدَمِي

71- لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ يَتَذَامَرُونَ كَـــرَرْتُ غَيْرَ مُذَمَّمِ

72- يَدْعُونَ عَنْتَرَ وَالرِّمَاحُ كَأَنَّهَا أَشْطَانُ بِئْرٍ فِي لَبَـــــانِ الْأَدْهَمِ

73- مَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثُغْرَةِ نَحْرِهِ وَلَبَانِهِ حَتَّى تَسَـــــــرْبَلَ بِالدَّمِ

74- فَازْوَّرَ مِنْ وَقْعِ الْقَنَا بِلبَانِهِ وَشَكَى إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحَـــــــــمْحُمِ

75- لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْمُحَاوَرَةُ اشْتَكَى وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامَ مُكَلِّـــمِي

76- وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقْمَهَا قِيلُ الْفَوَارِسِ وَيْـــكَ عَنْتَرَ أَقْدِمِ

77- وَالْخَيْلُ تَقْتَحِمُ الْخَبَارَ عَوَابِسًا مِنْ بَيْنِ شَيْظَمَةٍ وَأَجْـــرَدَ شَيْظَمِ

78- ذُلُلٌ رِكَابِي حَيْثُ شِئْتُ مُشَايِعِي لُبِّي وَأَحْـــــــــفِزُهُ بِأَمْرٍ مُبْرَمِ

79- إِنِّي عَدَانِي أَنْ أَزُورَكِ فَاعْلَمِي مَا قَدْ عَلِمْتِ وَبَـــعْضُ مَا لَمْ تَعْلَمِي

80- حَالَتْ رِمَاحُ ابْنَيْ بَغِيضٍ دُونَكُمْ وَزَوَتْ جَوَانِي الْحَرْبِ مَنْ لَمْ يُجْرَمِ

81- وَلَقَدْ كَرَرْتُ الْمُهْرَ يَدْمِي نَحْرُهُ حَتَّى اتَّقَتْنِي الْخَيْلُ بِابْنِي حِـــــذْيَمِ

82- وَلَقَدْ خَشِيتُ بِأَنْ أَمُوتَ وَلَمْ تَدُرْ لِلْحَرْبِ دَائِرَةٌ عَلَى ابْنَيْ ضَمــْضَمِ

83- الشَّاتِمَيْ عِرْضِي وَلَمْ أَشْتِمْهُمَا والنَّاذِرَيْنِ إِذَا لَمْ أَلْقَـــــــهُمَا دَمِي

84- إِنْ يَفْعَلَا فَقَدْ تَرَكْتُ أَبَاهُمَا جَزَرَ السِّبَاعِ وَكُلِّ نَسْـــــرٍ قَشْعَمِ

7- الحارث بن حلزة مات سنة 52 قبل الهجرة و 570 للميلاد (52ق هـ، 570م):

هو الحارث بن حلزة بن مكروه بن بديد بن عبد الله بن مالك بن عبد سعد بن جشم بن عاصم بن ذبيان بن كنانة بن يشكر بن بكر بن وائل بن قاسط بن هنب بن أقصى بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار، وحِلِّزة في اللّغة اسم دويبة واسم البومة، ويقال: امرأة حلزة للمرأة القصيرة والبخيلة، والحلز السّيّئ الخلق، وقال قطرب: حكي لنا أنّ الحلزة ضرب من النّبات.

قال أبو عبيدة: أجود الشّعراء قصيدة واحدة جيدة طويلة ثلاثة نفر: عمرو بن كلثوم، والحارث بن حلزة، وطرفة بن العبد. وكان من حديثه أنّ عمرو بن هند لمّا ملك الحيرة، وكان جبّارا جمع بكرا وتغلب فأصلح بينهم وأخذ من الحيين رهنا من كلّ حيّ مائة غلام ليكف بعضهم عن بعض، وكان عمرو يؤثر بني تغلب على بكر فقال: يا حارثة أعطهم لحنا بلسان أنثى، وقام الحارث بن حلزة فارتجل معلّقته ارتجالا وتوكّأ على قوسه وأنشدها واقتطم كفّه وهو لا يشعر من الغضب حتّى فرغ منها.

وضرب بالحارث المثل في الفخر، فقيل: أفخر من الحارث بن حلزة، وكان أبو عمرو الشّيباني يعجب لارتجال هذه القصيدة في موقف واحد، ويقول: لو قالها في حول لم يلم، وقد جمع فيها ذكر عدّة من أيام العرب عير ببعضها بني تغلب تصريحا، وعرض ببعضها لعمرو

بن هند، وعاش بعد ذلك مدة وهو معدود من المعمّرين، ومات وله من السّنين مائة وخمسون سنة.

معلّقة الحارث بن حلزة: على بحر الخفيف

1- آذَنَتْنَا بِبَيْنِهَا أَسْمَاءُو   رُبَّ ثَاوٍ يُمَلَّ مِنْهُ الثَّـــــــوَاءو

/°//°/ °//°// °//°/   °/ /°/ /°/   °/ /°// /°/ / °//°/ °/

فاعلاتن متفعلن فاعلات   فاعلاتن   متفعلن   فاعلاتن

2- بَعْدَ عَهْدٍ لَنَا بِبُرْقَةِ شَمَّا   ءَ فَأَدْنَى دِيَارِهَا الْخَـــــــلْصَاء

3- فَالْمُحَيَّاةُ فَالصِّفَاحُ فَأَعْنَا   قُ فَتَاقٍ فَعَـــــــاذِبٌ فَالْوَفَاءُ

4- فَرِيَاضُ الْقَطَا فَأَدْوِيَةُ الشُّرْ   بُبِ فَالشِّعْبَتَانِ فَالأَبْـــــــلاَءُ

5- لاَ أَرَى مَنْ عَهِدْتُ فِيهَا فَأَبْكِي   الْيَوْمَ دَلْهًا وَمَـــــــا يُحَيرُ الْبُكَاءُ

6- وَبِعَيْنَيْكَ أَو قَدَتُ هِنْدٌ النَّا   رَ أَخِيـــــــرًا تُلْوِي بِهَا الْعَلْيَاءُ

7- فَتَنَوَّرْتُ نَارَهَا مِنْ بَعِيدٍ   بِخَزَازَى هَيْهَـــــاتَ مِنْكَ الصِّلَاءُ

8- أَوْقَدَتْهَا بَيْنَ الْعَقِيقِ فَشَخْصَـ   ـينِ بِعُودٍ كَمَا يَلُـــــــوحُ الضِّيَاءُ

9- غَيْرَ أَنِّي قَدْ أَسْتَعِينُ عَلَى الهَمِّ   إِذَا خَفَّ بِالثَّـــــــوِيِّ النَّجَاءُ

10- بِزَفُوفٍ كَأَنَّهَا هِقْلَةٌ   أُمُّ رِئَـــــــالٍ دَوِّيَّةٌ سَقْفَاءُ

11- آنَسَتْ نَبْأَةً وَأَفْزَعَهَا الْقُنَّـ   ـاصُ عَصْـــــرًا وَقَدْ دَنَا الإِمْسَاءُ

12- فَتَرَى خَلْفَهَا مؤنَ الرَّجْعِ وَالْوَ   قْعِ مَنِينًا كَـــــــأَنَّهُ أَهْبَاءُ

13- وَطِرَاقًا مِنْ خَلْفِهِنَّ طِرَاقٌ   سَاقِطَاتٌ أَلْوَتْ بِـــــهَا الصَّحْرَاءُ

14- أَتَلَهَّى بِهَا الْهَوَاجِرَ إِذْ كُلُّ   ابْنِ هَمٍّ بَلِيَّةٌ عَمْـــــــيَاءُ

15- وَأَتَانَا مِنَ الْحَوَادِثِ وَالْأَنْبَـ   ـــاءُ خَطْـــــــــبٌ نُعْنَى بِهِ وَنُسَاءُ

16- أَنَّ إِخْوَانَنَا الْأَرَاقِمَ يَغْلُو   نَ عَلَيْنَا فِـــــــــي قِيلِهِمْ إِحْفَاءُ

17- يَخْلِطُونَ الْبَرِيءَ مِنَّا بِذِي الذَّنْـ   ـبِ وَلَا يَنْفَعُ الْخَـــــلِيِّ الْخَلَاءُ

18- زَعَمُوا أَنَّ كُلَّ مِنْ ضَرَبَ الْعَـ   ـيْرَ مَوَالٍ لَنَـــــا وَأَنَّا الْوَلَاءُ

19- أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ عِشَاءً فَلَمَّا   أَصْبَحُوا أَصْبَـــــحَتْ لَهُمْ ضَوْضَاءُ

20- مِنْ مُنَادٍ وَمِنْ مُجِيبٍ وَمِنْ تَصْـ   ـهَالِ خَـــيْلٍ خِلَالَ ذَاكَ رُغَاءُ

21- أَيُّهَا النَّاطِقُ الْمُرَقِّشُ عَنَّا   عِنْدَ عَمْـــــرٍو وَهَلْ لِذَاكَ بَقَاءُ

22- لَا تَخَلْنَا عَلَى غِرَاتِكَ إِنَّا   قَبْلُ مَا قَدْ وَشَـــــى بِنَا الْأَعْدَاءُ

23- فَبَقِينَا عَلَى الشَّنَاءَةِ تَنْمِينَا   حُـــــــصُونٌ وَعِزَّةٌ قَعْسَاءُ

24- قَبْلَ مَا الْيَوْمَ بَيَّضَتْ بِعُيُونِ النَّـ   ـــاسِ فِيـــــهَا تَعَيُّطٌ وَإِبَاءُ

25- وَكَأَنَّ الْمَنُونَ تَرْدِي بِنَا أَرْ   عَنَ جَوْنًا يَنْـــــجَابُ عَنْهُ الْعَمَاءُ

26- مُكْفَهِرًّا عَلَى الْحَوَادِثِ لَا تَرْ   تُوهُ لِلدَّهْـــــرِ مُؤْيِدٌ صَمَّاءُ

27- إِرْمِيٌّ بِمِثْلِهِ جَالَتْ الْجِـ   ـنُّ فَآبَتْ لِخَـــــصْمِهَا الْإِجْلَاءُ

28- مَلِكٌ مُقْسِطٌ وَأَفْضَلُ مَنْ يَمْـ   ـشِي وَمِنْ دُونِ مَـــا لَدَيْهِ الثَّنَاءُ

29- أَيَّمَا خُطَّةٍ أَرَدْتُمْ فَأَدُّو   هَا إِلَيْنَا تَمْشِي بِـــــهَا الْأَمْلَاءُ

30- إِنْ نَبَشْتُمْ مَا بَيْنِ مِلْحَةَ فَالصَّا   قِبِ فِيهِ الْأَمْـــــوَاتُ وَالْأَحْيَاءُ

31- أَوْ نَقَشْتُمْ فَالنَّقْشُ يَجْشَمُهُ النَّا   سُ وَفِيهِ الصَّـــــلَاحُ وَالْإِبْرَاءُ

32- أَوْ سَكَتُّمْ فَكُنَّا كَمَنْ أَغْمَـ   ـضَ عَيْنًا فِي جَـــــفْنِهَا أَقْذَاءُ

33- أَوْ مَنَعْتُمْ مَا تَسْأَلُونَ فَمَنْ حُدِّ   ثْتُمُـــــوهُ لَـــهُ عَلَيْنَا الْعَلَاءُ

34- هَلْ عَلِمْتُمْ أَيَّامَ يُنْتَهَبُ النَّا   سُ غِوَرًا لِكُـــــــلِّ حَيّ عُوَاءُ

35- إِذْ رَكِبْنَا الْجِمَالَ مِنْ سَعْفِ الْبَحْرَ   يْنِ سَيْرًا حَـــــتَّى نَهَانَا الْحِسَاءُ

36- ثمَّ مِلْنَا عَلَى تَمِيمٍ فَأَحْرَ   مْنَا وَفِينَا بَنَاتُ مُـــــــرٍّ إِمَاءُ

37- لَا يُقِيمُ الْعَزِيزُ بِالْبَلَدِ السَّهْـ   ـلِ وَلَا يَنْفَعُ الذَّلِيـــــلَ النَّجَاءُ

38- لَيْسَ يُنْجِي مُوَائِلًا مِنْ حَذَارٍ   رَأْسُ طَوْدٍ وَحَـــــرَّةٌ رَجْلَاءُ

39- فَمَلَكْنَا بِذَلِكَ النَّاسَ حَتَّى   مَلَكَ الْمُنْذِرُ بْنُ مَـــــاءِ السَّمَاءِ

40- مَلِكٌ أَضْرَعَ الْبَرِيَّةَ لَا يُو   جَدُ فِيهَا لِمَا لَدَيْهِ كِـــــــــفَاءُ

41- مَا أَصَابُوا مِنْ تَغْلِبِيٍّ فَمَطْلُو   لٌ عَلَيهِ إِذَا أُصِيـــــــبَ الْعَفَاءُ

42- كَتَكَالِيفِ قَوْمِنَا إِذْ غَزَا الْمُنْذِ   رُ هَلْ نَـــــحْنُ لِابْنِ هِنْدٍ رِعَاءُ

43- إِذَا أَحَلَّ الْعَلْيَاءَ قُبَّةَ مَيْسُو   نَ فَأَدْنَـــــــى دِيَارِهَا الْعَوْصَاءُ

44- فَتَأَوَّتْ لَهُ قَرَاضِبَةٌ مِنْ   كُـــــــــلِّ حَيٍّ كَأَنَّهُمْ أَلْقَاءُ

45- فَهَدَاهُمْ بِالْأَسْوَدَيْنِ وَأَمْرُ اللَّهِ   بَلْغٌ تَشْـــــــقَى بِهِ الْأَشْقِيَاءُ

46- إِذْ تَمَنَّوْنَهُمْ غُرُورًا فَسَا   قَتْهُمْ إِلَيْـــــــكُمْ أُمْنِيَّةٌ أَشْرَاءُ

47- لَمْ يَغُرُّوكُمْ غُرُورًا وَلَكِنْ   رَفَعَ الْآلُ شَخْصَـــــهُمْ والضَّحَاءُ

48- أَيُّهَا النَّاطِقُ الْمُبَلِّغُ عَنَّا   عِنْدَ عَمْرٍو وَهَـــــلْ لِذَاكَ انْتِهَاءُ

49- مَنْ لَنَا عِنْدَهُ مِنَ الْخَيْرِ آيَا   تٌ ثَلَاثٌ فِي كُلِّـــــــهِنَّ الْقَضَاءُ

50- آيَةٌ شَارِقُ الشَّقِيقَةِ إِذْ جَاءُوا   جَمِيعًا لِكُلِّ حَـــــــيٍّ لِوَاءُ

51- حَوْلَ قَيْسٍ مُسْتَلْئِمِينَ بِكَبْشٍ   قَرَظِيٍّ كَأَنَّهُ عَبْـــــــلَاءُ

52- وَصَتِيتٍ مِنَ الْعَوَاتِكِ لَا تَنْهَـ   ـاهُ إِلَّا مُبْيَـــــــضَةٌ رَعْلَاءُ

53- فَرَدَدْنَاهُمْ بِطَعْنٍ كَمَا يَخْرُ   جُ مِنْ خُـــرْبَةِ الْمَزَادِ الْمَاءُ

54- وَحَمَلْنَاهُمْ عَلَى حَزْمِ ثَهْلَا   نَ شِـــلَالًا وَدُمِّـي الْأَنْسَاءُ

55- وَجَبَهْنَاهُمْ بِطَعْنٍ كَمَا تُنْهِزُ   فِي جَمَّةِ الطَّـــوِيِّ الدِّلَاءُ

56- وَفَعَلْنَا بِهِمْ كَمَا عَلِمَ اللَّهُ   وَمَا إِنْ لِلْـــخَائِنِينَ دِمَاءُ

57- ثُمَّ حُجْرًا أَعْنِي ابْنَ أُمِّ قَطَامٍ   وَلَهُ فَـــارِسِيَّةٌ خَضْرَاءُ

58- أَسَدٌ فِي اللِّقَاءِ وَرْدٌ هَمُوسٌ   وَرَبِـــيعٌ إِنْ شَمَرَّتْ غَبْرَاءُ

59- وَفَكَكْنَا غُلَّ امْرِئِ الْقَيْسِ عَنْهُ   بَعْدَمَا طَـــالَ حَبْسُهُ وَالْعَنَاءُ

60- وَمَعَ الْجَوْنِ جَوْنِ آلِ بَنِي الْأَوْ   سِ عَنُـــودٌ كَأَنَّهَا دَوْفَاءُ

61- مَا جَزِعْنَا تَحْتَ الْعَجَاجَةِ إِذْ وَلَّوْا   شِلَالًا وَإِذْ تَلَـــظَّى الصِّلَاءُ

62- وَأَقَدْنَاهُ رَبَّ غَسَانَ بِالْمُنْذِ   رِ كَرْهًا إِذْ لَا تُكَـــالُ الدِّمَاءُ

63- وَأَتَيْنَاهُمْ بِتِسْعَةِ أَمْلَا   كٍ كِـــرَامٍ أَسْلَابُهُمْ أَغْلَاءُ

64- وَوَلَدْنَا عَمْرَو بْنَ أُمِّ أُنَاسٍ   مِنْ قَـــرِيبٍ لَمَّا أَتَانَا الْحِبَاءُ

65- مِثْلُهَا يُخْرِجُ النَّصِيحَةَ لِلْقَوْمِ   فَلَاةٌ مِنْ دُونِـــهَا أَفْلَاءُ

66- فَاتْرُكُوا الطَّيْخَ وَالتَّعَاشِي وَإِمَّا   تَتَعَاشَوْا فَـــفِي التَّعَاشِي الدَّاءُ

67- وَاذْكُرُوا حِلْفَ ذِي الْمَجَازِ وَمَا   قُدِّمَ فِيهِ الْعُـــهُودُ وَالْكُفَلَاءُ

68- حَذَرَ الْجَوْرِ وَالتَّعَدِّي وَهَلْ يَنْـ   ـقُصُ مَا فِي الْمَهَارِقِ الْأَهْوَاءُ

69- وَاعْلَمُوا أَنَّنَا وَإِيَّاكُمُ فِيمَا   اشْتَرَطْنَا يَـــوْمَ احْتَلَفْنَا سَوَاءُ

70- عَنَنًا بَاطِلًا وَظُلْمًا كَمَا تُعْتَرُ   عَنْ حَـــجْرَةِ الرَّبِيضِ الظِّبَاءُ

71- أَعَلَيْنَا جُنَاحُ كِنْدَةَ أَنْ   يَغْنَـــمَ غَازِيهِمُ وَمِنَّا الْجَزَاءُ

72- أَمْ عَلَيْنَا جَرَّى إِيَّدٍ كَمَا قِيلَ لِــــــــطَسْمٍ أَخُوكُمُ الْأَبَّاءُ

73- لَيْسَ مِنَّا الْمُضَرَّبُونَ وَلَا قَيْسٌ وَلَا جَنْدَلٌ وَلَا الْحَـــــــذَّاءُ

74- أَمْ جَنَايَا بَنِي عَتِيقٍ فَمَنْ يَغْدِ رْ فَإِنَّا مِنْ حَرْبِهِمْ بُـــــرَآءُ

75- أَمْ عَلَيْنَا جَرَّى الْعِبَادِ كَمَا نِيطَ بِجَوْزِ الْمُحَمَّلِ الْأَعْبَــاءُ

76- وَثَمَانُونَ مِنْ تَمِيمٍ بِأَيْدِ يهِمْ رِمَاحٌ صُدُورُهُنَّ الْقَضَاءُ

77- تَرَكُوهُمْ مُلَحَّبِينَ وَآبُوا بِنِهَابٍ يُصِمُّ مِنْهَا الْحُــــدَاءُ

78- أَمْ عَلَيْنَا جَرَّى حَنِيفَةَ أَوْ مَا جَمَّعَتْ مِنْ مُحَارِبٍ غَبْـرَاءُ

79- أَمْ عَلَيْنَا جَرَّى قُضَاعَةَ أَمْ لَيْسَ عَلَيْنَا فِيمَا جَنَوْا أَنْـدَاءُ

80- ثُمَّ جَاءُوا يَسْتَرْجِعُونَ فَلَمْ تَرْ جِعْ لَهُمُ شَامَةٌ وَلَا زَهْرَاءُ

81- لَمْ يُخِلُّوا بَنِي رِزَاحٍ بِبَرْقَا ءَ نَطَاعٍ لَهُمُ عَلَيْهِمْ دُعَــاءُ

82- ثُمَّ فَاؤُوا مِنْهُمْ بِقَاصِمَةِ الظَّهْـ ــرِ وَلَا يَبْرُدُ الْغَلِيلَ الْمَاءُ

83- ثُمَّ خَيْلٌ مِنْ بَعْدِ ذَاكَ مَعَ الْغَلَّاقِ لَا رَأْفَةٌ وَلَا إِبْقَاءُ

84- وَهُوَ الرَّبُّ وَالشَّهِيدُ عَلَى يَوْ مِ الْحِيَارَيْنِ وَالْبَلَاءُ بَلَاءُ

8- الأعشى توفي سنة 7 للهجرة و 629 للميلاد (7هـ - 629م):

هو الأعشى ميمون بن قيس بن جندل بن شراحيل بن عوف بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة الحصن بن كعابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل بن قاسط بن هنب بن أفصى بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار. ويكنّى أبا بصير، وكانوا يسمونه صناجة العرب لجودة شعره، وكان يقال لأبيه قتيل الجوع، سمي بذلك لأنّه دخل غارا يستظل فيه من الحرّ فوقعت صخرة عظيمة من الجبل فسدّت فم الغار، فمات فيه جوعا وهجاه بعض بني عمّه.

وهو أحد فحول الجاهلية، عدّه ابن سلام في الطبقة الأولى من شعراء الجاهلية، وقرنه بامرئ القيس وزهير والنّابغة، وكان أهل الكوفة يقدّمونه عليهم، وسئل يونس بن حبيب النّحوي: من أشعر النّاس؟ فقال: لا أومئ إلى رجل بعينه، ولكن أقول: امرؤ القيس إذا ركب، والنّابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب.

وكان أبو عمرو بن العلاء يعظّم محلّه ويقول: شاعر مجيد كثير الأعاريض والافتنان، وإذا سئل عنه وعن لبيد قال: لبيد رجل صالح والأعشى رجل شاعر، وروي أنّ عبد الملك بن مروان بن الحكم الخليفة الأموي الرّابع قال لمؤدّب أولاده: أدّبهم برواية شعر الأعشى فإنّه ما كان أعذب بحره وأصلب صخره.

وقال المفضّل: من زعم أنّ أحدا أشعر من الأعشى فليس يعرف الشعر، قال عبيد: الأعشى هو رابع الشّعراء المتقدّمين امرئ القيس والنّابغة وزهير.

وروي أنّ أبا عمرو قال: اتّفقوا على أنّ أشعر الشّعراء امرؤ القيس والنّابغة وزهير والأعشى، فامرؤ القيس من اليمن والنّابغة وزهير من مضر، والأعشى من ربيعة.

معلّقة الأعشى: على بحر البسيط

1- وَدِّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِلُو   وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَـــــا الرَّجُلُو

/°/°//°   ///°   /°/°//°   ///°   //° //° ///° /° /°//° ///°

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن   متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

2- غَرَّاءُ فَرْعَاءُ مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الْهُوَيْنَا كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَحِلُ

3- كَأَنَّ مِشْيَتِهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا   مَرُّ السَّحَابَةِ لَا رَيْثٌ وَلَا عَـــــجَلُ

4- تَسْمَعُ لِلْحَلْيِ وَسْوَاسًا إِذَا انْصَرَفَتْ   كَمَا اسْتَعَانَ بِرِيحِ عِشْرِقٌ زَجِــلُ

5- لَيْسَتْ كَمَنْ يَكْرَهُ الْجِيرَانُ طَلْعَتَهَا   وَلَا تَــرَاهَا لِسِرِّ الْجَـــــارِ تَخْتَتِلُ

6- يَكَادُ يَصْرَعُهَا لَوْلَا تَشَدُّدُهَا   إِذَا تَقُومُ إِلَى جَـــــارَاتِهَا الْكَسَــلُ

7- إِذَا تُلَاعِبُ قِرْنًا سَاعَةً فَتَرَتْ وَارتَجَّ مِنْهَا ذَنُوبُ الْمَـــــــتْنِ وَالْكَفَلُ

8- صِفْرُ الْوِشَاحِ وَمِلْءُ الدِّرْعِ بَهْكَنَةٌ إِذَا تَأَتَّى يَكَادُ الْخَـــــــــصْرُ يَنْخَزِلُ

9- نِعْمَ الضَّجِيعُ غَدَاةَ الدَّجْنِ يَصْرَعُهَا لِلَذَّةِ الْمَرْءِ لَا جَـــــــافٍ وَلَا تَفِلُ

10- هِرْكَوْلَةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مَرَافِقُهَا كَأَنَّ أَخْمُصَـــــــــهَا بِالشَّوْكِ مُنْتَعِلُ

11- إِذَا تَقُومُ يَضُوعُ الْمِسْكُ أَصْوِرَةً وَالزَّنْبَقُ الْوَرْدُ مِنْ أَرْدَانِهَا شَـمِلُ

12- مَا رَوْضَةٌ مِنْ رِيَاضِ الْحَزْنِ مُعْشِبَةٌ خَضْرَاءُ جَادَ عَلَيْهَا مُسْبِلٌ هَطِلُ

13- يُضَاحِكُ الشَّمْسَ مِنْهَا كَوْكَبٌ شَرِقٌ مُؤَزَّرٌ بِعَمِيمِ النَّبْتِ مُكْتَـــهِلُ

14- يَوْمًا بِأَطْيَبِ مِنْهَا نَشْرَ رَائِحَةٍ وَلَا بِأَحْسَنِ مِنْـــهَا إِذْ دَنَا الْأَصُلُ

15- عُلِّقْتُهَا عَرَضًا وَعُلِّقَتْ رَجُلًا غَيْرِي وَعُلِّقَ أُخْرَى غَيْرَهَا الرَّجُلُ

16- وَعُلِّقَتْهُ فَتَاةٌ مَا يُحَاوِلُهَا وَمِنْ بَنِي عَمِّهَا مَيْتٌ بِـــهَا وَهِلُ

17- وَعُلِّقَتْنِي أُخَيْرَى مَا تُلَائِمُنِي فَاجْتَمَـــــــعَ الْحُبُّ حُبٌّ كُلُّهُ تَبِلُ

18- فَكُلُّنَا مُغْرَمٌ يَهْذِي بِصَاحِبِهِ نَاءٍ وَدَانٍ وَمَخْبُولٌ وَمُخْـــــــــتَبِلُ

19- صَدَّتْ هُرَيْرَةُ عَنَّا مَا تُكَلِّمُنَا جَهْلًا بِأُمِّ خُلَيْدٍ حَبْلَ مَنْ تَـــــصِلُ

20- أَأَنْ رَأَتْ رَجُلًا أَعْشَى أَضَرَّ بِهِ رَيْبُ الْمُنُونِ وَدَهْرٌ مُفْنِدٌ خَبِلُ

21- قَالَتْ هُرَيْرَةُ لَمَّا جِئْتُ زَائِرَهَا وَيْلِي عَلَيْكِ وَوَيْلِي مِنْكَ يَا رَجُلُ

22- إِمَّا تَرَيْنَ حُفَاةً لَا نِعَالَ لَنَا إِنَّا كَذَلِكَ مَا نَحْـــــفَى وَنَنْتَعِلُ

23- وَقَدْ أُخَالِسُ رَبَّ الْبَيْتِ غَفْلَتَهُ وَقَدْ يُحَـــــاذِرُ مِنِّي ثُمَّ مَا يَئِلُ

24- وَقَدْ أَقُودُ الصِّبَا يَوْمًا فَيَتْبَعُنِي وَقَدْ يُصَاحِبُنِي ذُو الـــشَّرَّةِ الْغَزِلُ

25- وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَانُوتِ يَتْبَعُنِي شَـــاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ

26- فِي فِتْيَةٍ كَسُيُوفِ الْهِنْدِ قَدْ عَلِمُوا   هَالِكٌ كُلُّ مَنْ يَحْفَى وَيَنْتَعِلُ

27- نَازَعْتُهُمْ قَضُبَ الرَّيْحَانِ مُتَّكِئًا   وَقَهْوَةً مُزَّةً رَاوُوقُهَا خَضِلُ

28- لَا يَسْتَفِيقُونَ مِنْهَا وَهِيَ رَاهِنَةٌ   إِلَّا بِهَاتِ وَإِنْ عَلُّوا وَإِنْ نَهِلُوا

29- يَسْعَى بِهَا ذُو زُجَاجَاتٍ لَهُ نَطَفٌ   مُقَلَّصٌ أَسْفَلَ السِّرْبَالِ مُعْتَمِلُ

30- وَمُسْتَجِيبٍ تَخَالُ الصَّنْجَ يُسْمِعُهُ   إِذَا تُرَجِّعُ فِيهِ الْقَيْنَةُ الْفُضُلُ

31- وَالسَّاحِبَاتُ ذُيُولَ الرَّيْطِ آوِنَةً   وَالرَّافِلَاتِ عَلَى أَعْجَازِهَا الْعَجِلُ

32- مِنْ كُلِّ ذَلِكَ يَوْمٌ قَدْ لَهَوْتُ بِهِ   وَفِي التَّجَارِبِ طُولُ اللَّهْوِ وَالْغَزَلُ

33- وَبَلْدَةٍ مِثْلِ ظَهْرِ التُّرْسِ مُوحِشَةٍ   لِلْجِنِّ بِاللَّيْلِ فِي حَافَاتِهَا زَجَلُ

34- لَا يَتَنَمَّى لَهَا بِالْقَيْظِ يَرْكَبُهَا   إِلَّا الَّذِينَ لَهُمْ فِيمَا أَتَوْا مَهَلُ

35- جَاوَزْتُهَا بِطَلِيحٍ جَسْرَةٍ سُرُحٍ   فِي مِرْفَقَيْهَا إِذَا اسْتَعْرَضْتُهَا فَتَلُ

36- بَلْ هَلْ تَرَى عَارِضًا قَدْ بِتُّ أَرْمُقُهُ   كَأَنَّمَا الْبَرْقُ فِي حَافَاتِهِ شُعَلُ

37- لَهُ رِدَافٌ وَجَوْزٌ مُفْأَمٌ عَمِلٌ   مُنَطَّقٌ بِسِجَالِ الْمَاءِ مُتَّصِلُ

38- لَمْ يُلْهِنِي اللَّهْوُ عَنْهُ حِينَ أَرْقُبُهُ   وَلَا اللَّذَاذَةُ فِي كَأْسٍ وَلَا شُغُلُ

39- فَقُلْتُ لِلشَّرْبِ فِي دُرْنَا وَقَدْ ثَمِلُوا   شِيمُوا وَكَيْفَ يَشِيمُ الشَّارِبُ الثَّمِلُ

40- قَالُوا: نِمَارٌ فَبَطْنُ الْخَالِ جَادَهُمَا   فَالْعَسْجَدِيَّةُ فَالْأَبْلَاءُ فَالرِّجَلُ

41- فَالسَّفْحُ يَجْرِي فَخَنْزِيرٌ فَبُرْقَتُهُ   حَتَّى تَدَافَعَ مِنْهُ الرَّبْوُ فَالْحُبَلُ

42- حَتَّى تَحَمَّلَ مِنْهُ الْمَاءَ تَكْلِفَةً   رَوْضَ الْقَطَا فَكَثِيبُ الْغِينَةِ السَّهِلُ

43- يَسْقِي دِيَارًا لَهَا قَدْ أَصْبَحَتْ غَرَضًا   زُورًا تَجَانَفَ عَنْهَا الْقَوْدُ وَالرَّسَلُ

44- أَبْلِغْ يَزِيدَ بَنِي شَيْبَانَ مأْلُكَةً   أَبَا ثُبَيْتٍ أَمَا تَنْفَكُّ تَأْتَكِلُ

45- أَلَسْتَ مُنْتَهِيًا عَنْ نَحْتِ أَثْلَتِنَا   وَلَسْتَ ضَائِرِهَا مَا أَطَّـــــتِ الْإِبِلُ

46- كَنَاطِحٍ صَخْرَةً يَوْمًا لِيُوهِنَهَا   فَلَمْ يَضِرْهَا وَأَوْهَى قَرْنَهُ الْـــوَعِلُ

47- تُغْرِي بِنَا رَهْطَ مَسْعُودٍ وَإِخْوَتِهِ   يَوْمَ اللِّقَاءِ فَتُرْدِي ثُـــــمَّ تَعْتَزِلُ

48- لَا أَعْرِفَنَّكَ إِنْ جَدَّتْ عَدَاوَتُنَا   وَالْتُمِسَ النَّصْرَ مِنْكُمْ عَوْضُ تُحْتَمَلُ

49- تُلْحِمُ أَبْنَاءَ ذِي الْجَدَّيْنِ إِنْ غَضِبُوا   أَرْمَاحَنَا ثُمَّ تَلْقَاهُمْ وَتَعْتَـــــزِلُ

50- لَا تَقْعُدَنَّ وَقَدْ أَكَّلْتَهَا حَطَبًا   تَعُوذُ مِنْ شَرِّهَا يَوْمًا وَتَبْتَـــــهِلُ

51- سَائِلْ بَنِي أَسَدٍ عَنَّا فَقَدْ عَلِمُوا   أَنْ سَوْفَ يَأْتِيكَ مِنْ أَنْبَائِنَا شَـــكَلُ

52- وَاسْأَلْ قُشَيْرًا وَعَبْدَ اللَّهِ كُلَّهُمُ   وَاسْأَلْ رَبِيعَةَ عَنَّا كَيْــفَ نَفْتَعِلُ

53- إِنَّا نُقَاتِلُهُمْ حَتَّى نُقَتِّلَهُمْ   عِنْدَ اللِّقَاءِ وَإِنْ جَــارُوا وَإِنْ جَهِلُوا

54- قَدْ كَانَ فِي أَهْلِ كَهْفٍ إِنْ هُمُ احْتَرَبُوا   وَالْجَاشِرِيَّةِ مَنْ يَسْعَى وَيَنْتَضِلُ

55- إِنِّي لَعَمْرُ الَّذِي حَطَّتْ مَنَاسِمُهَا   تَخْدِي وَسِــــيقَ إِلَيْهِ الْبَاقِرُ الْغُيُلُ

56- لَئِنْ قَتَلْتُمْ عَمِيدًا لَمْ يَكُنْ صَدَدًا   لَنَقْتُلَنَّ مِــــــثْلَهُ مِنْكُمْ فَنَمْتَثِلُ

57- لَئِنْ مُنِيتَ بِنَا عَنْ غِبِّ مَعْرَكَةٍ   لَا تُلْفِنَا عَنْ دِمَاءِ الْقَوْمِ نَـنْتَقِلُ

58- لَا تَنْتَهُونَ وَلَنْ يَنْهَى ذَوِي شَطَطٍ   كَالطَّعْنِ يَذْهَبُ فِيهِ الزَّيْـتُ وَالْفُتُلُ

59- حَتَّى يَظِلَّ عَمِيدُ الْقَوْمِ مُرْتَفِقًا   يَدْفَعُ بِالرَّاحِ عَنْهُ نِسْوَةٌ عُـــجُلُ

60- أَصَابَهُ هُنْدُوَانِيٌّ فَأَقْصَدَهُ   أَوْ ذَابِلٌ مِنْ رِمَاحِ الْخَطِّ مُعْتَـــــــدِلُ

61- كَلَّا زَعَمْتُمْ بِأَنَّا لَا نُقَاتِلُكُمْ   إِنَّا لِأَمْثَالِكُمْ يَا قَوْمــــــــنَا قُتُلُ

62- نَحْنُ الْفَوَارِسُ يَوْمَ الْحِنْوِ ضَاحِيَةً   جَنْبَيْ فُطَيْمَةَ لَا مِيلٌ وَلَا عُزُلُ

63- قَالُوا الطِّرَادُ فَقُلْنَا تِلْكَ عَادَتُنَا   أَوْ تَنْزِلُونَ فَإِنَّا مَعْشَرٌ نُــــزُلُ

64- قَدْ نَخْضِبُ الْعَيْرَ فِي مَكْنُونِ فَائِلِهِ وَقَدْ يَشِيطُ عَلَى أَرْمَاحِنَا الْبَــــطَلُ

9- النّابغة الذبياني توفي سنة 18 قبل الهجرة و604 للميلاد (18 ق هـ - 604م):

هو النّابغة واسمه زياد بن عمرو بن معاوية بن ضباب بن جابر بن يربوع جابر بن غيظ بن مرّة بن عوف بن سعد بن ذبيان بن بغيض بن ريثّ بن غطفان بن سعد بن قيس بن عيلان بن مضر ويكنّى أبا أمامة، قيل: إنّه لمّا لقب النّابغة لقوله:

وَحَلَّت فِي بَنِي الْقِين بْنُ جِسْر فَقَدْ نَبَغَتْ لَهُمْ مِنَّا شُؤُونُ

وقيل: لقب النّابغة لأنّه كبر ولم يقل شعرا فنبغ فيه بغتة، وقيل هم مشتقٌّ من نبغت الحمامة إذا تغنّت، وحكى ابن ولّاد أنّه يقال: نبغ الماء ونبغ بالشّعر كمادة الماء النّابغ، وقال ابن قتيبة في الشّعر والشّعراء: ونبغ بالشّعر بعدما احتنك، أي طعن في السّن، وهلك قبل أن يهتر(يفقد عقله).

وهو أحد فحول أهل الجاهلية عدّه ابن سلّام في الطّبقة الأولى، وقرنه بامرئ القيس والأعشى وزهير، وهو كما يرى الشّنقيطي أحد الأشراف الذين غضّ الشّعر منهم، وهو أحسنهم ديباجة شعر وأكثر رونق كلام وأجزلهم بيتا. كأنّ شعره كلام ليس فيه تكلّف.

وسأل الأصمعي بشارا عن أشعر النّاس فقال: أجمع أهل البصرة على تقديم امرئ القيس وطرفة، وأهل الكوفة على بشر بن أبي حازم والأعشى، وأهل الحجاز على النّابغة وزهير. وروي أنّ عمر بن الخطاب قد أشار إلى أنّ النّابغة أشعر الشّعراء في أكثر من موضع، وكانت تضرب للنّابغة قبّة من أدم (جلد) بسوق عكاظ فتأتيه الشّعراء فتعرض عليه أشعارها ليحكم عليها، وقال النّابغة معلّقته هذه وهو يمدح النّعمان ويعتذر إليه ممّا وشى له به المنخل من شأن امرأته المتجرّدة، وهي منظومة على البحر البسيط:

1- يَا دَارَ مَيَّةَ بِالْعَلْيَاءِ فَالسَّنَدِي أَقْوَتْ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَبَــــدِ

/°//°/° ///° /°/°//° ///° /°/°//° ///° /°/°//° ///°

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

2- وَقَفْتُ فِيهَا أَصِيلَا كَيْ أُسَائِلَهَا   عَيَّتْ جَوَابًا وَمَا بِالرَّبْعِ مِـــــــنْ أَحَدِ

3- إِلَّا الْأَوَارِيَّ لأْيًا مَا أُبَيِّنُهَا   وَالنُّؤْيَ كَالْحَوْضِ بِالْمَظْلُـــــــومَةِ الْجَلَدِ

4- رُدَّتْ عَلَيْهِ أَقَاصِيهِ وَلَبَّدَهُ   ضَرْبُ الْوَلِيدَةِ بِالْمِسْحَـــــــــاةِ فِي الثَّأَدِ

5- خَلَّتْ سَبِيلَ أَتِيٍّ كَانَ يَحْبِسُهُ   وَرَفَّعَتْهُ إِلَى السِّجْفَيْنِ فَالنَّـــــــــــــضَدِ

6- أَضْحَتْ خَلَاءً وَأَضْحَى أَهْلُهَا احْتَمَلُوا   أَخْنَى عَلَيْهَا الَّذِي أَخْنَى عَـــــــلَى لُبَدِ

7- فَعَدَّ عَمَّا تَرَى إِذْ لَا ارْتِجَاعَ لَهُ   وَانْمِ الْقُتُـــــــــــــودَ عَلَى عَيْرَانَةٍ أُجُدِ

8- مَقْذُوفَةٍ بِدَخِيسِ النَّحْضِ بَازِلُهَا   لَهُ صَرِيفٌ صَرِيفَ الْقَـــــعْوِ بِالْمَسَدِ

9- كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِنَا   يَوْمَ الْجَلِيلِ عَلَى مُسْـــــــــــــتَأْنِسٍ وَحَدِ

10- مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مَوْشِيٍّ أَكَارِعَهُ   طَاوِي الْمَصِيرِ كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الْفَرَدِ

11- فَارْتَاعَ مِنْ صَوْتِ كَلَّابٍ فَبَاتَ لَهُ   طَوْعَ الشَّوَامِتِ مِنْ خَوْفٍ وَمِنْ صَرَدِ

12- فَبَثَّهُنَّ عَلَيْهِ وَاسْتَمَرَّ بِهِ   صُمْعُ الْكُعُوبِ بَرِيَّاتٌ مِنَ الْحَـــــــرَدِ

13- وَكَانَ ضُمْرَانُ مِنْهُ حَيْثُ يُوزِعُهُ   طَعْنَ الْمُعَارِكِ عِنْدَ الْمُحْـــجَرِ النَّجُدِ

14- شَكَّ الْفَرِيصَةَ بِالْمِدْرَى فَأَنْفَذَهَا   طَعْنَ الْمُبَيْطِرِ إِذْ يَشْفِي مِـــنَ الْعَضَدِ

15- كَأَنَّهُ خَارِجًا مِنْ جَنْبِ صَفْحَتِهِ   سَفُّودُ شَرْبٍ نَسُوهُ عِنْدَ مُـــــفْتَأَدِ

16- فَظَلَّ يَعْجُمُ أَعْلَى الرَّوْقِ مُنْقَبِضًا   فِي حَالِكِ اللَّوْنِ صَـدْقٍ غَيْرَ ذِي أَوَدِ

17- لَمَّا رَأَى وَاشِقٌ إِقْعَاصَ صَاحِبِهِ   وَلَا سَبِيلَ إِلَى عَـقْلٍ وَلَا قَـــوَدِ

18- قَالَتْ لَهُ النَّفْسُ إِنِّي لَا أَرَى طَمَعًا   وَإِنَّ مَوْلَاكَ لَمْ يَسْلَمْ وَلَـمْ يَصِـــدِ

19- فَتِلْكَ تُبْلِغُنِي النُّعْمَانِ إِنَّ لَهُ   فَضْلًا عَلَى النَّاسِ فِي الْأَدْنَـى وَفِي الْبُعُدِ

20- وَلَا أَرَى فَاعِلًا فِي النَّاسِ يُشْبِهُهُ   وَلَا أُحَاشِي مِنَ الْأَقْوَامِ مِنْ أَحَـــدِ

21- إِلَّا سُلَيْمَانَ إِذْ قَالَ الْإِلَهُ لَهُ   قُمْ فِي الْبَرِيَّةِ فَاحْدُدْهَا عَنِ الْفَـــــنَدِ

22- وَخَيِّسِ الْجِنَّ إِنِّي قَدْ أَذِنْتُ لَهُمْ   يَبْنُونَ تَدْمُرَ بِالصُّفَاحِ وَالْعُـــــمُدِ

23- فَمَنْ أَطَاعَكَ فَانْفَعْهُ بِطَاعَتِهِ   كَمَا أَطَاعَكَ وَادْلله عَلَى الرَّشَـــــــدِ

24- وَمَنْ عَصَاكَ فَعَاقِبْهُ مُعَاقَبَةً   تَنْهَى الظَّلُومَ وَلَا تَقْعُدْ عَلَى ضَـــمَدِ

25- إِلَّا لِمِثْلِكَ أَوْ مَنْ أَنْتَ سَابِقُهُ   سَبْقَ الْجَوَادِ إِذَا اسْتَوْلَى عَلَى الْأَمَدِ

26- أَعْطَى لِفَارِهَةٍ حُلْوٍ تَوَابِعُهَا   مِنَ الْمَوَاهِبِ لَا تُعْطَى عَلَى نَكَـــدِ

27- اَلْوَاهِبُ الْمَائَةَ الْمِعْكَاءَ زَيَّنَهَا   سَعْدَانُ تُوضِحَ فِي أَوْبَـــارِهَا اللِّبَدِ

28- وَالرَّاكِضَاتِ ذُيُولَ الرَّيْطِ فَنَّقَهَا   بَرْدُ الْهَوَاجِرِ كَالْغِزْلَانِ بِالْـــجَرَدِ

29- وَالْخَيْلَ تَمْزَعُ غَرْبًا فِي أَعِنَّتِهَا   كَالطَّيْرِ تَنْجُو مِنَ الشُّؤْبُوبِ ذِي الْبَرَدِ

30- وَالْأُدْمَ قَدْ خَيَّسَتْ فُتْلًا مَرَافِقُهَا   مَشْدُودَةً بِرِحَالِ الْحِيرَةِ الْجُـــدُدِ

31- أُحْكُمْ كَحُكْمِ فَتَاةِ الْحَيِّ إِذَا نَظَرَتْ   إِلَى حَمَامٍ سِرَاعٍ وَارِدِ الثَّـــــمَدِ

32- يَحُفُّهُ جَانِبًا نِيقٍ وَتُتْبِعُهُ   مِثْلَ الزُّجَاجَةِ لَمْ تَكْحَلْ مِنَ الـــرَّمَدِ

33- قَالَتْ لَيْتَمَا هَذَا الْحَمَامُ لَنَا   إِلَى حَمَامَتِنَا وَنِصْفُهُ فَـــــــــــقَدِ

34- فَحَسَّبُوهُ فَأَلْفَوْهُ كَمَا زَعَمَتْ   تِسْعًا وَتِسْعِينَ لَمْ تَنْقُصْ وَلَمْ تَـــــزِدِ

35- فَكَمَّلَتْ مَائَةً فِيهَا حَمَامَتُهَا   وَأَسْرَعَتْ حِسْبَةً فِي ذَلِكَ الْعَـــــــدَدِ

36- فَلَا لَعَمْرُ الَّذِي مَسَّحْتُ كَعْبَتَهُ   وَمَا هُرِيقَ عَلَى الْأَنْصَابِ مِنْ جَسَدِ

37- وَالْمُؤْمِنِ الْعَائِذَاتِ الطَّيْرَ تَمْسَحُهَا   رُكْبَانُ مَكَّةَ بَيْنَ الْغِيلِ وَالسَّـعَدِ

38- مَا إِنْ أَتَيْتُ بِشَيءٍ أَنْتَ تَكْرَهُهُ   إِذًا فَلَا رَفَعَتْ سَوْطِي إِلَيَّ يَـــدِي

39- إِذًا فَعَاقَبَنِي رَبِّي مُعَاقَبَةً   قَرَّتْ بِهَا عَيْنُ مَنْ يَأْتِيكَ بِالْحَسَـــــدِ

40- هَذَا لَأَبْرَأَ مِنْ قَوْلٍ قُذِفْتُ بِهِ طَارَتْ نَوَافِذُهُ حَرًا عَلَى كَبِــدِي

41- أُنبِئْتُ أَنَّ أَبَا قَابُوسَ أَوْعَدَنِي وَلَا قَرَارَ عَلَى زَأْرٍ مِنَ الْأَسَــدِ

42- مَهْلًا فِدَاءٌ لَكَ الْأَقْوَامُ كُلُّهُمُ وَمَا أُثَمِّرُ مِنْ مَالٍ وَمِنْ وَلَــــدِ

43- لَا تَقْذِفَنِّي بِرُكْنٍ لَا كِفَاءَ لَهُ وَإِنْ تَأَثَّفَكِ الْأَعْدَاءُ بِالــــــرَّفَدِ

44- فَمَا الْفُرَاتُ إِذَا هَبَّ الرِّيَاحُ لَهُ تَرْمِي أَوَاذِيُّهُ الْعِبْرَيْنِ بِالـــزَّبَدِ

45- يَمُدُّهُ كَلُّ وَادٍ مُتْرَعٍ لَجِبٍ فِيهِ رُكَامٌ مِنَ الْيَنْبُوتِ وَالْخَــــضَدِ

46- يَظَلُّ مِنْ خَوْفِهِ الْمَلَّاحُ مُعْتَصِمًا بِالْخَيْزَرَانَةِ بَعْدَ الْأَيْنِ وَالنَّــجَدِ

47- يَوْمًا بِأَجْوَدَ مِنْهُ سِيبَ نَافِلَةٍ وَلَا يَحُولُ عَطَاءُ الْيَوْمِ دُونَ غَدِ

48- هَذَا الثَّنَاءُ فَإِنْ تَسْمَعْ لِقَائِلِهِ فَلَمْ أُعَرِّضْ أَبَيْتَ اللَّعْنَ بِالصَّفَــدِ

49- هَا إِنَّ ذِي عِذْرَةٌ إِلَّا تَكُنْ نَفَعَتْ فَإِنَّ صَاحِبَهَا مُشَارِكُ النَّكَدِ

10- عبيد بن الأبرص توفي سنة 17 قبل الهجرة و605 للميلاد (17 ق هـ - 605م):

هو عَبِيد بن الأبرص بن حنتم بن عامر بن فهر بن عوف بن جشم بن مالك بن الحارث بن سعد بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر، الأسدي الشّاعر من فحول شعراء الجاهلية.

عدّه ابن سلّام في الطّبقة الرّابعة وقرنه بطرفة بن العبدى وعلقمة بن عبدة التّميميّ وعدي بن زيد العبادي، قال: وعبيد بن الأبرص قديم عظيم الشّهرة.

وسبب قوله للشّعر أنّه كان محتاجا ولم يكن له مال، فأقبل ذات يوم ومعه غنيمة له ومعه أخته ماوية ليورِدا غنمهما، فمنعه رجل من بني مالك بن ثعلبة وجبهه أي قابله بما يكره، فانطلق حزينا مهموما للّذي صنع به المالكي، حتّى أتى شجرات فاستظلّ فنام هو وأخته، فزعموا أنّ المالكي نظر إليه وأخته إلى جنبه واهمه بالبهتان، فسمعه عبيد فرفع يديه ثمّ ابتهل

فقال: اللّهمّ إن كان فلان قد ظلمني ورماني بالبهتان، فأدلني منه وانصرني عليه، ووضع رأسه فنام، ولم يكن قبل ذلك يقول فأتاه آت في المنام بكبّة من شعر حتّى ألقاها في فيه قال: قم فقام وهو يرتجز ويتغنّى ببني مالك وكان يقال لهم بنو الزّنية، ثمّ استمرّ بعد ذلك في الشّعر، وكان شاعر بني أسد غير مدافع.

معلقة عبيد بن الأبرص: منظومة على بحر مخلّع البسيط

1- أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُو   فَالْقُطَبِيَّاتُ فَـــــــــــــالذَّنُوبُو

°/°//   °/ /°/   °///°/   °/°/°/   //°/   °/ //°/

مفتعلن فاعل مفعولن   مفتعلن   فاعلن   فعولن

2- فَرَاكِسٌ فَثُعَيْلِبَاتٌ   فَذَاتُ فَرْقَيْنِ فَـــــــــــــالْقَلِيبُ

3- فَعَرْدَةٌ فَقَفَا حِبِرٍّ   لَيْسَ بِهَا مِنْهُمْ عَـــــــــــــرِيبُ

4- وَبُدِّلَتْ مِنْهُمْ وُحُوشًا   وَغَيَّرَتْ حَالَهَا الْـــــــــــــخُطُوبُ

5- أَرْضٌ تَوَارَثَهَا الْجُدُوبُ   فَكُلُّ مَنْ حَلَّهَا مَـــــــــــــحْرُوبُ

6- إِمَّا قَتِيلًا وَإِمَّا هَلْكًا   وَالشَّيْبُ شَيْنٌ لِمَنْ يَشِـــــــــــــيبُ

7- عَيْنَاكَ دَمْعُهُمَا سَرُوبُ   كَأَنَّ شَأْنَيْهِمَا شَعـــــــــــــِيبُ

8- وَاهِيَةٌ أَوْ مَعِينُ مَعْنٍ   مِنْ هَضْبَةٍ دُونَهَا لُـــــــــــــهُوبُ

9- أَوْ فَلْجُ وَادٍ بِبَطْنِ أَرْضٍ   لِلْمَاءِ مِنْ تَحْتِهِ قَسِيـــــــــــــبُ

10- أَوْ جَدْوَلٌ فِي ظِلَالِ نَخْلٍ   لِلْمَاءِ مِنْ تَحْتِهِ سُكُوبُ

11- تَصْبُو وَأَنَّى لَكَ التَّصَابِي   أَنَّى وَقَدْ رَاعَكَ الْمَشِيبُ

12- فَإِنْ يَكُنْ حَالَ أَجْمَعُهَا   فَلَا بَديٌّ وَلَا عَجِيـــبُ

13- أَوْ يَكُ أَقْفَرَ مِنْهَا جَوُّهَا   وَعَادَاهَا الْمَحْلُ وَالْجُدُوبُ

14- فَكُلُّ ذِي نِعْمَةٍ مَخْلُوسٌ   وَكُلُّ ذِي أَمَلٍ مَكْـــــذُوبُ

15- وَكُلُّ ذِي إِبِلٍ مَوْرُوثٌ   وَكُلُّ ذِي سَلَبٍ مَسْلُـــــوبُ

16- وَكُلُّ ذِي غَيْبَةٍ يَؤُوبُ   وَغَائِبُ الْمَوْتِ لَا يَـــؤُوبُ

17- أَعَاقِرٌ مِثْلُ ذَاتِ رِحْمِ   أَوْ غَانِمٌ مِثْلُ مَنْ يَخِيـــــبُ

18- مَنْ يَسْأَلُ النَّاسَ يَحْرِمُوهُ   وَسَائِلُ اللَّهَ لَا يَـــــخِيبُ

19- بِاللَّهِ يُدْرَكُ كُلُّ خَيْرٍ   وَالْقَوْلُ فِي بَعْضِهِ تَلْـــغِيبُ

20- وَاللَّهُ لَيْسَ لَهُ شَرِيكٌ   عَلَّامُ مَا أَخْفَتِ الْقُلُـــــوبُ

21- أَفْلِحْ بِمَا شِئْتَ فَقَدْ يُبْلَغُ بِالضَّـ   ـفِ وَقَدْ يُخْدَعُ الْأَرِيبُ

22- لَا يَعِظُ النَّاسُ مَنْ لَا يَعِظُ الدَّهْـ   ـرُ، وَلَا يَنْفَعُ التَّلْبِيبُ

23- إِلَّا سَجِيَّاتُ مَا الْقُلُوبُ   وَكَمْ يُصَيِّرَنْ شَائِنًا حَـــبِيبُ

24- سَاعِدْ بِأَرْضٍ إِنْ كُنْتَ فِيهَا   وَلَا تَقُلْ إِنَّنِي غَـــرِيبُ

25- قَدْ يُوصَلُ النَّازِحُ النَّائِي وَقَدْ   يُقْطَعُ ذُو السُّهْمَةِ الْقَرِيبُ

26- وَالْمَرْءُ مَا عَاشَ فِي تَكْذِيبٍ   طُولُ الْحَيَاةِ لَهُ تَـــعْذِيبُ

27- يَا رُبَّ مَاءٍ وَرَدْتُ آجِنٍ   سَبِيلُهُ خَائِفٌ جَـــدِيبُ

28- رِيشُ الْحَمَامِ عَلَى أَرْجَائِهِ   لِلْقَلْبِ مِنْ خَوْفِهِ وَجِـيبُ

29- قَطَعْتُهُ غُدْوَةً مُشِيحًا   وَصَاحِبِي بَادِنٌ خَـــبُوبُ

30- غَيْرَانَةٌ مُوجَدٌ فَقَارُهَا   كَأَنَّ حَارِكَهَا كَثِيـــبُ

31- أَخْلَفَ بَازِلًا سَدِيسُ   لَا خُفَّةٌ هِيَ وَلَا نَيُــــوبُ

32- كَأَنَّهَا مِنْ حَمِيرِ عَانَاتٍ   جَوْنٍ بِصَفْحَتِهِ نُـــــــدُوبُ

33- أَوْ شَبَبٌ يَرْتَعِي الرُّخَامَى   تَلُطُّهُ شَمْأَلٌ هَبُـــــــوبُ

34- فَذَاكَ عَصْرٌ وَقَدْ أَرَانِي   تَحْمِلُنِي نَهْدَةٌ سُرْحُـــوبُ

35- مُضَبَّرٌ خَلْقُهَا تَضْبِيرًا   يَنْشَقُّ عَنْ وَجْهِهَا السَّبِيبُ

36- زَيْتِيَّةٌ نَائِمٌ عُرُوقُهَا   وَلَيِّنٌ أَسْرُهَا رَطِيـــــــبُ

37- كَأَنَّهَا لِقْوَةٌ طَلُوبُ   تَيْبَسُ فِي وَكْرِهَا الْقُلُـــوبُ

38- بَاتَتْ عَلَى إِرَمٍ عَذُوبًا   كَأَنَّهَا شَيْخَةٌ رَقُـــــــوبُ

39- فَأَصْبَحَتْ فِي غَدَاةِ قُرٍّ   يَسْقُطُ عَنْ رِيشِهَا الضَّرِيبُ

40- فَأَبْصَرَتْ ثَعْلَبًا سَرِيعًا   وَدُونَهُ سَبْسَبٌ جَـــــدِيبُ

41- فَنَفَّضَتْ رِيشَهَا وَوَلَّتْ   وَهْيَ مِنْ نَهْضَةٍ قَـــرِيبُ

42- فَاشْتَالَ وَارْتَاعَ مِنْ حَسِيسٍ   وَفِعْلَهُ يَفْعَلُ الْمَذْؤُوبُ

43- فَنَهَضَتْ نَحْوَهُ حَثِيثًا   وَحَرَّدَتْ حَرْدَهُ تَسِيبُ

44- فَدَبَّ مِنْ خَلْفِهَا دَبِيبًا   وَالْعَيْنُ حِمْلَاقُهَا مَقْلُـوبُ

45- فَأَدْرَكَتْهُ فَطَرَّحَتْهُ   وَالصَّيْدُ مِنْ تَحْتِهَا مَكْرُوبُ

46- فَجَدَّلَتْهُ فَطَرَّحَتْهُ   فَكَدَّحَتْ وَجْهَهُ الْـــــــجَبُوبُ

47- فَعَاوَدْتْهُ فَرَفَّعَتْهُ   فَأَرْسَلَتْهُ وَهُوَ مَـــــــكْرُوبُ

48- يَضْغُو وَمِخْلَبُهَا فِي دَفِّهِ   لَابُدَّ حَيْزُومُهُ مَنْـــقُوبُ

قائمة المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم بالرّسم العثماني، برواية حفص عن عاصم.**

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1. أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، ط1: 2001م، بيروت.
2. أبو محمد عبد الله بم مسلم بن قتيبة، الشّعر والشّعراء، تقديم حسن تميم، ط3: 1987م، دار إحياء العلوم، بيروت.
3. أحمد بن محمد بن عبد ربّه، العقد الفريد، العقد الفريد، تح: عبد المجيد التّرحيني، ج6 كتاب الزّمردة، ط: 1997م، دار الكتب العلمية، بيروت.
4. جمال الدّين أبو الفضل محمد بن منظور، لسان العرب، لسان العرب، ج5 (ع ل ق) تح: عامر أحمد حيدر، ط1: 2005م، دار الكتب العلمية، بيروت.
5. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ج1، ط1: 2003م، دار الكتب العلمية، بيروت.
6. عبد الرّحمن بن محمد بن خلدون، المقدّمة، تح: علي عبد الواحد وافى، ج 3، ط4: 2006م، دار الكتب العلمية، بيروت.
7. عبد الله الحسن بن أحمد الزّوزني، شرح المعلّقات السّبع، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، ط: 2009م، شركة أبناء شريف الأنصاري للطّباعة والنّشر والتّوزيع.
8. يحي بن علي التّبريزي، شرح القصائد العشر، تعليق: السّيّد محمد الخضر، د ط ت، مكتبة الثّقافة الدّينية، القاهرة.

المراجع العربية:

1. إبراهيم السّعافين، نظرية الأدب ومغامرة التّجريب، ط: 1993م، دار الشّرق العربية، القدس.

2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ط3: 1965م، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة.

3. إبراهيم عبد الرّحمن، قضايا الشّعر في النّقد العربي، ط: 1975م، نشر مكتبة الشّباب، القاهرة.

4. إبراهيم عبد الرحمن، مناهج نقد الشّعر في الأدب العربي الحديث، ط: 1975م، نشر مكتبة الشّباب، القاهرة.

5. إبراهيم محمد عبد الرّحمن، بين القديم والجديد، دراسات في الأدب والنّقد، ط: 1987م، مكتبة الشّباب، مصر.

6. إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، ط4: 1983م، دار الثّقافة، بيروت.

7. أحمد خليل، ظاهرة القلق في الشّعر الجاهلي، ط1: 1989م، دار طلاس، سوريا.

8. أحمد عبد الفتّاح محمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشّعر الجاهلي، ط1: 1987م، دار المناهل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت.

9. أحمد عوين، من قضايا الشّعر الجاهلي، ط1: 1905م، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الاسكندرية.

10. أحمد يوسف، القراءة النّسقية، ط1: 2007م، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت.

11. إدريس بلمليح، المختارات الشّعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، ط1: 1995م، كلية الآداب بالرّباط.

12. إدريس بلمليح، قراءة القصيدة التّقليدية، ط1: 1999م، دار القرويين، الدّار البيضاء.

13. إسكندر غريب، الاتّجاه السّيميائي في نقد الشّعر العربي، ط: 2000م، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر.

14. أنور أبو سويلم، الإبل في الشّعر الجاهلي، ط: 1983م، دار العلوم للطّباعة والنّشر، الرّياض.

15. أنور أبو سويلم، المطر في الشّعر الجاهلي، ط1: 1987م، دار الجيل، بيروت.

16. إيليا الحاوي، فنّ الوصف وتطوّره في الشّعر العربي، ط2: 1967م، دار الكتاب اللّبناني، بيروت.

17. جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، ط: 1983م، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر.

18. جمال شحيد، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ط: 1982م، دار ابن رشد للطّباعة والنّشر، بيروت.

19. حبيب مونسي، نقد النّقد، المنجز العربي في النّقد الأدبي، ط: 2007م، منشورات دار الأديب، وهران.

20. حبيب مونسي، نقد النّقد، ط: 2007م، منشورات دار الأديب، وهران.

21. الحجازي محمود، مدخل إلى علم اللّغة، ط: 2007م، دار قباء الحديثة، القاهرة.

22. حسن البنا عز الدين، الكلمات والأشياء، التّحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشّعر الجاهلي، ط1: 1989م، دار المنهل، لبنان.

23. حسن يوسف، الشّعر الجاهلي في دراسات المستشرقين الألمان، ط1: 2013م، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية.

24. حمر العين خيرة، جدل الحداثة في نقد الشّعر العربيّ، ط: 1996، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق.

25. خلدون الشّمعة، النّقد والحرية، ط: 1977م، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق.

26. خليف يوسف، دراسات في الشّعر الجاهلي، ط: 1987م، دار النّهضة، القاهرة.

27. داوود سلوم وآخرون، المعلّقات بين خلاف النّص وتسلسل الأبيات وعددها، ط1: 2010م، دار أسامة للنّشر والتّوزيع، عمّان.

28. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصّورة الشّعرية لدى امرئ القيس، ط2: 1992م، دار الآداب، بيروت.

29. سامي سويدان، في النّصّ الشّعري العربي، مقاربات منهجيّة، ط2: 1999م، دار الأداب، بيروت.

30. سعيد بززرقة، الحداثة في الشّعر العربي عند أدونيس، ط1: 2004م، أبحاث للتّرجمة والنّشر والتّوزيع، بيروت.

31. سليمان العطّار، المعلّقات السّبع، شرح معاصر، ط1: 2002م، الدّار الثّقافية للنّشر، القاهرة.

32. السّيد حنفي حسنين، الشّعر الجاهلي مراحله واتّجاهاته، دراسة نصيّة، ط: 1971م، الهيئة المصرية العامة للتّأليف والنّشر، مصر.

33. شايف عكاشة، نظرية الأدب في النّقد البنيوي العربي، ط: 2006م، ديوان المطبوعات الجزائرية.

34. صاحب خليل إبراهيم، الصّورة السّمعية في الشّعر العربي الجاهلي، ط: 2000م، مطبعة اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق.

35. صلاح عبد الحافظ، الزّمان والمكان وأثرهما في حياة الشّاعر الجاهلي وشعره، دراسة نقدية نصية، ط: 1982م، دار المعارف، مصر.

36. صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، ط5: 2005م، أطلس للنّشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة.

37. صلاح فضل، نظريّة البنائية في النّقد الأدبيّ، ط3: 1985م، منشورات دار الآفاق الجديدة، لبنان.

38. طه حسين، حديث الأربعاء، ج1، ط: 1962م، دار المعارف، القاهرة.

39. طه حسين، في الأدب الجاهلي، ط: 1947م، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة.

40. طه حسين، في الشّعر الجاهلي، ط: 1997م، دار المعارف للطّباعة والنّشر، سوسة، تونس.

41. عاطف أحمد الدرابسة، قراءة النّص الشّعري الجاهلي في ضوء نظرية التّأويل، ط1: 2006م، جدار للكتاب العالمي، عمّان.

42. عاطف جوده نصر، النّص الشّعري ومشكلات التّفسير، ط1: 1996م، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، لونجمان، لبنان.

43. عائشة عبد الرّحمن بنت الشّاطئ، قيم جديدة للأدب العربي، ط2، د ت، مكتبة الدّراسات الأدبية، كورنيش النّيل، القاهرة.

44. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ط: 1397هـ، الدّار العربية للكتاب، القاهرة.

45. عبد القادر الرّباعي، جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشّعر العربي القديم، ط1: 2008م، دار جرير للنّشر والتّوزيع، عمّان.

46. عبد القادر فيدوح، الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، ط1: 2009م، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمّان.

47. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ط1: 1985م، النّادي الثّقافي الأدبي، جدّة.

48. عبد اللّه الغذامي، المرأة واللّغة، ط 1: 1996م، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء.

49. عبد اللّه الغذامي، المشاكلة والاختلاف، ط1: 1994م، المركز الثّقافي العربي، بيروت/ الدّار البيضاء.

50. عبد اللّه الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط: 1999م، المركز الثّقافي العربي، بيروت/ الدّار البيضاء.

51. عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النّقد والنّظرية، ط2: 1993م، دار سعاد الصّباح، الكويت.

52. عبد اللّه النّظاوي، مداخل ومشكلات حول القصيدة القديمة، ط2: 1991م، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة.

53. عبد اللّه محمد الغذامي، القصيدة والنّص المضاد، ط1: 1994م، المركز الثّقافي العربي، بيروت/الدّار البيضاء.

54. عبد اللّه محمد الغذامي، الكتابة ضدّ الكتابة، ط1: 1991م، دار الأداب، بيروت.

55. عبد اللّه محمد الغذامي، النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافية العربية، ط5: 2012م، المركز الثّقافي العربي، بيروت/الدّار البيضاء.

56. عبد اللّه محمد الغذامي، تشريح النّص، مقاربات تشريحية لنصوص معاصرة، ط2: 2006م، المركز الثّقافي العربي، المغرب/ لبنان.

57. عبد المطّلب محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط2: 1995م، دار المعارف، القاهرة.

58. عبد الملك مرتاض، السّبع معلّقات، مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، ط: 1998م، منشورات اتّحاد كتاب العرب، دمشق.

59. عبد الملك مرتاض، نظرية النّص الأدبي، ط: 2007م، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر.

60. عدنان بن ذريل، اللّغة والأسلوب، ط: 1980م، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق.

61. عز الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربي، ط2: 1968م، دار الفكر العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة.

62. عز الدّين إسماعيل، روح العصر، ط: 1987م، دار الرّائد العربي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق.

63. علي أحمد سعيد أدونيس، الشّعرية العربية، ط1: 1985م، دار الآداب، لبنان.

64. علي الجندي، عيون الشّعر العربي، ج1، ط: 2000م، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة، مصر.

65. علي الجندي، في تاريخ الأدب الجاهلي، ط1: 1999م، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة.

66. علي أيت أوشان، السّياق والنّص الشّعريّ، ط1: 2000م، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب.

67. علي جعفر العلاق، في حداثة النّص الشّعري، ط1: 2003م، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، مصر.

68. فريد الزّاهي، الحكاية والمتخيّل، ط: 1991م، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب.

69. فوّاز الشّعار، الموسوعة الثّقافية العامة، الشّعراء العرب، ج1، ط1: 1999م، دار الجيل.

70. فيصل الأحمر، معجم السّيميائيات، ط1: 2010م، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت.

71. كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية في الشّعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ط2: 1982م، دار العلم للملايين، بيروت.

72. كمال أبو ديب، الرّؤى المقنّعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشّعر الجاهلي، ط: 1986م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

73. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتّجلّي، دراسات بنوية في الشّعر، ط2: 1982م، دار العلم للملايين، بيروت.

74. محمد السّعيد عبدلي، المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته، ط1: 2011م، طبعة الجاحظية، الجزائر.

75. محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي الحديث في مقاربة الشّعر الجاهلي، ط: 2004م، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق.

76. محمد بلوحي، بنية الخطاب الشّعري الجاهلي في ضوء النّقد العربي المعاصر، ط: 2009م، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.

77. محمد تحريشي، أدوات النّص، ط: 2000م، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق.

78. محمد صادق الخزامي، أثر الثّقافة في بناء القصيدة الجاهلية، ط1: 2008م، المجموعة العربية للتّدريب والنّشر ، القاهرة.

79. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية، ج1، ط1: 1999م، دار الفارابي، بيروت.

80. محمد عزّام، قضية الالتزام في الشّعر العربي، ط1: 1989م، طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، دمشق.

81. محمد لطفي اليوسفي، المتاهات والتّلاشي في نقد الشّعر، ط: 1992م، دار سراس للنّشر، تونس.

82. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، ط2: 1986م، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء.

83. محمد مفتاح، في سيمياء الشّعر العربي، دراسة نظرية وتطبيقية، ط1: 1982م، دار الثّقافة للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب.

84. محمد مندور، الأدب وفنونه، د ط ت، دار النّهضة، مصر.

85. محمد مندور، الشّعر المصري بعد شوقي، ط: 1955م، معهد الدّراسات العربية العالية، القاهرة.

86. محمد مندور، النّقد المنهجي عند العرب، ط: 2003م، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة.

87. محمد مندور، النّقد المنهجي عند العرب، ط: 2003م، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة.

88. محمّد ناصر العجيمي، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، الشّعر الجاهلي أنموذجا، ج1، ط: جوان 2003م، مركز النّشر الجامعي، تونس.

89. مصطفى صادق الرّافعي، تاريخ آداب العرب، ط2: 1974م، دار الكتاب العربي، لبنان.

90. مصطفى عبد الشّافي الشّوري، الشّعر الجاهلي تفسير أسطوري، ط1: 1996م، الشّركة المصرية العالمية للنّشر لونجمان.

91. مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ط3: 1983م، دار الأندلس، لبنان.

92. مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط2: 1981م، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت.

93. موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلّياتها، ط1: 2002م، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، الأردن.

94. موسى ربابعة، قراءة النّص الشّعري الجاهلي، ط: 1988م، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، الأردن.

95. موسى سامح ربابعة، قراءات أسلوبية في الشّعر الجاهلي، ط1: 2010م، دار جرير للنّشر والتّوزيع، عمّان.

96. مي يوسف خليف، الموقف النّفسي عند شعراء المعلّقات، د ط ت، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة.

97. ميجان رويلي وسعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، ط2: 2000م، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء.

98. ناصر الدّين الأسد، مصادر الشّعر الجاهليّ وقيمتها التّاريخيّة، ط8: 1996م، دار الجيل، بيروت.

99. نجيب البهبيتي، المعلّقات سيرة وتاريخا، ط: 1987م، دار الهلال، القاهرة.

100. ندى عبد الرّحمن الشّايع، معجم لغة دواوين شعراء المعلّقات العشر، ط1: 1993م، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت.

101. ولد أباه، البنيوية التّكوينية والنّقد العربي الحديث، ط: 2005م، المكتبة المصرية، مصر.

102. يوسف اليوسف، مقالات في الشّعر الجاهلي، ط: 1975م، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق.

103. يوسف حسين بكّار، بناء القصيدة في النّقد العربي القديم في ضوء النّقد الحديث، د ط ت، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت.

104. يوسف خليف، دراسات في الشّعر الجاهلي، د ط ت، مكتبة غريب، مصر.

105. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، ط1: 2008م، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، الجزائر.

106. يوسف وغليسي، الخطاب النّقدي عند عبد الملك مرتاض، بحث في المنهج وإشكاليته، ط: 2002م، المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرّعاية، الجزائر.

107. يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبي، ط1: 2007م، جسور للنشر والتّوزيع، الجزائر.

المراجع المترجمة:

1. سوزان ستيتكيفتش، القراءات البنيوية في الشّعر الجاهلي، نقد وتوجيهات جديدة، تر: سعود بن دخيل الرّحيلي، علامات في النّقد الأدبي، ج18، م/5، 1995 م.
2. كاتارينا مومزن، جوته والعالم العربي، ترجمة عدنان عبّاس علي، فيفري، سلسلة عالم المعرفة، ع: 194/ 1995م.
3. كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النّجار، د ط ت ، دار المعارف، مصر.
4. جاك دريدا، الكتبة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، ط: 1988م، دار توبقال، المغرب.
5. جوليا كريستيفا، علم النّص، ترجمة: فريد الزّاهي، ط: 1991م، دار توبقال، الدّار البيضاء.
6. رولان بارت، الكتابة في درجة الصّفر، ترجمة نعيم الحمصي، وزارة الثّقافة، دمشق، 1970م.

7. رولان بارت، النّقد والحقيقة، تر: إبراهيم الخطيب، ط: 1985م، الشّركة المغربية للنّاشرين، الدّار البيضاء.
8. جوزف كورتيس، سيميائية اللّغة، تر: جمال حضري، ط1: 2010م، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت.

المراجع الأجنبية:

1. Guidere, Mathieu, La Poésie arabe classique, découvert, éd. Ellipse, 2006.
2. Lecomte, G..al-Muallakat Encyclopédie de l'Islam. Bril Online, 2014.Reference BULAC (Bibliothèque universitaire des langues et civilisation) 11mars2014, http : llreferenceworks. brillonline/com.
3. Robin Christian, Cités royaumes et empires de l'Arabie avant l'Islam, in : Revue du monde musulmanet de la méditerranée, n° 61,1991.

رسائل الماجستير والدّكتوراه:

1.بغداد برداي، الأسس الجمالية للشّعر الجاهلي، المعلّقات أنموذجا –مقاربة أسلوبية، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2012م.
2.بغداد برداي، الرّحلة في الشّعر الجاهلي، مقاربة سيميائية، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2005/2004م.
3.بن ضحوي خيرة، القراءة النّسقية للخطاب الشّعري الجاهلي، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجيلالي اليابس، جامعة س بلعباس، 2010/2009م.
4.شنّوفي نصر الدّين، خطاب الفحولة في الشّعر الجاهلي، مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2014/ 2015م.

5. علي خفيف، التّجربة النّقدية عند عبد الملك مرتاض، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة باجي مختار، عنّابة، 1995/94م.
6. غرفة سامية، خطاب الحبّ في الشّعر الجاهلي، قراءة سيميائية تأويلية في المعلّقات العشر، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجيلالي اليابس، س بلعباس، 2010/ 2011م.
7. مبيريك يماني، مقاربة لسانية في شرح الزّوزني للمعلّقات، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعبّاس، 2014م، 2015م.
8. محمد أمين شيخة، التّشكيل الأسلوبي في الشّعر المهجري الحديث، مخطوط رسالة دكتوراه العلوم، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2009/2008م.
9. مسلم عائشة، البنيات التّشاكلية في معلّقة امرئ القيس وتجلياتها الدّلالية، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2006/2005م.
10. وداد أبو شنب، المتعاليات النّصية عند إميل حبيبي، مخطوط رسالة ماجستير، 1998م، جامعة تيزي وزو.

المجلّات:

1. أحمد درويش، أبحاث المؤتمر الدّولي الرّابع للسّرديات، السّرد والشّعر، 2011/5/3م، مؤسسة جامعة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشّعري.
2. آفرين زارع، العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة بين القديم والحديث، مجلة الدّراسات اللّغوية والأدبية، ماليزيا، ع2، ديسمبر 2012م.
3. جميل حمداوي، السّيميوطيقا والعنونة، مجلّة عالم الفكر، م25/ع3/مارس 1998م، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت.
4. حبيب مونسي، حقيقة المناهج النّقدية، النّص من السّياق إلى النّسق، مجلة مطارحات في اللّغة والأدب، ع2: 3/ 2010م، المركز الجامعي، غليزان.
5. رابح العوبي، التّفكير النّقديّ، الملتقى الوطني الأوّل في التّفكير النّقديّ الأدبيّ العربي بين الأصالة والمعاصرة، 80 و09 ماي 2005، جامعة باجي المختار، عنّابة، ط1: أفريل2008.

6. الرّبيعي بن سلامة، الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفنّيات البحث العلمي، 2001/ 2002م، منشورات منتوري، قسنطينة.
7. رقية جرموني، سبل التّقريب بين مناهج الحداثة ومناهج التّأصيل التّراثية، مجلّة مطارحات، ع2/ 3/ 2010م، المركز الجامعي، غليزان.
8. عالي سرحان القرشي، بناء المعلّقات السّبع بين كمون الفعل وترميزه وتحقّقه، علامات، ج5- م2- سبتمبر1992م.
9. عبد الرحمن بن إسماعيل السّماعيل، الغذامي النّاقد، قراءات في مشروع الغذامي النّقدي، كتاب سلسلة الرّياض، ع 97، 98، اليمامة الصحفية، 2001م، 2002م.
10. عبد العزيز حمّودة، المرايا المحدّبة، من البنيوية إلى التّفكيكية، 1998م، عالم المعرفة، الكويت.
11. عبد القادر بن عزّة، تهجين المناهج، قراءة في المنحى التّنظيري، مجلة فكر ولغة، ع 3، ماي 2011م، جامعة عبد الحميد، مستغانم.
12. عبد الله محمّد الغذامي، الصّوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشّعر الحديث، سلسلة كتاب الرّياض، ع 66، 1999م.
13. عبد الملك مرتاض، التّحليل السّيميائي للخطاب الشّعري، النّصّ من حيث هو حقل للقراءة، مجلّة علامات، جدّة، ج5، م2، سبتمبر 1992م.
14. عبد الملك مرتاض، الشّعر الأوّل، صحيفة العرب (يومية)، أبو ظبي، ع 10255، أفريل 2016م.
15. علي سرحان القرشي، قراءة في مشروع الغذامي النّقدي، مجلة علامات، مج 10، ج 39، مارس 2001م.
16. قاسم المومني، نصّ القراءة، مجلّة علامات، م6، ج21، جدة، سبتمبر، 1996م.
17. مختار ملّاس، التّجربة السّيميائية العربية في نقد الشّعر، الملتقى الدّولي السّادس، السّيمياء والنّص الأدبي، 18، 20 أفريل ، 2011م، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة.

18. مزاري شارف، التّشاكل واللّازمة في الخطاب الشّعري، مجلّة الموروث، ع 1، 2012م، الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق.
19. معجب الزّهراني، النّقد الثّقافي، نظرية جديدة أم مشروع متجدّد، مجلة علامات، مج 10، ج 39، مارس 2001م.
20. نجيب العوفي، تعقيب على مداخلة الغذامي آفاق ما بعد الحداثة أم ما قبل الحداثة، مجلّة فكر ونقد، ع1، 1997م، مجلة دورية / الرّباط.
21. وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنّقد الجديد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 207/ 1996م.
22. يوسف حامد جابر، بنيوية كمال أبو ديب، عرض ومناقشة لدراسات النّاقد البنيوية، عالم الفكر، ع1997/4م.

المواقع الإلكترونية:

- إبراهيم خليل، رؤية جديدة لعلاقة النّقد بالأسلوب واللّغويات، صحيفة قاب قوسين، 2012/5/8م. http://www.qabaqaoayn.com
- السّعيد موفقي، شعر المعلّقات، المزج بين الأسلوبية والسّيميائية استحضار تلقائي للقصيدة والمتلقّي، مجلّة أصوات الشّمال، أفريل 2016م.

http://www.aswat-elchamal.com

- فريد أمعضشو، مقاربة معلّقة امرئ القيس في ضوء المنهج الأنثروبولوجي، أرنتروبوس، الموقع العربي للأنثروبولوجيا والسوسيوأثروبولوجيا.

http://www.aranthropos.com

فهرس البحث

الفهرس

الملخّص:

يهدف هذا البحث إلى الوقوف على أهمّ المقاربات النّقدية المعاصرة لشعر المعلّقات، باعتبار أنّ هذه المجموعة الشّعرية –المعلّقات- أجود ما وصل إلينا من الشّعر الجاهلي، وهي عبارة عن قصائد طويلة يزيد عدد الأبيات في بعضها عن مائة بيت، بحيث عُرف بها عشرة شعراء، أبدع كلّ شاعر منهم معلّقة مقرونة باسمه، فنجد: معلّقة امرئ القيس، معلّقة لبيد بن ربيعة، معلّقة طرفة بن العبد، معلّقة زهير بن أبي سلمى، معلّقة عمرو بن كلثوم، معلّقة الحارث بن حلزة، معلّقة عنترة بن شدّاد، معلّقة النّابغة الذّبياني، معلّقة الأعشى، معلّقة عبيد بن الأبرص.

وقد صاحب هذه المجموعة الشّعرية حركة نقدية زامنت ظهورها، منذ العصر الجاهليّ وصولا إلى عصرنا هذا (المعاصر)، وبذلك وفي ظل التّطوّرات الفكرية والثّقافية المتسارعة ظهرت مناهج وتقنيات نقدية متعدّدة ومختلفة عن بعضها البعض، لكن تندرج في معظمها إلى أحد التّصنيفين: فإمّا أن يكون منهجا خارج النّص (انطباعي، تاريخي، نفسي، اجتماعي، أسطوري) أو أن يكون منهجا نصيّا (بنيوي، أسلوبي، سيميائي، تفكيكي).

وقد كان للمعلّقات نصيب من هذه القراءات، حيث وقفت عليها المقاربات الخارج نصية، وقاربتها مقاربة قد تبدو سطحية، إذ لم تتمكّن من استغوار بناها الشّعرية، فجعلت منها نصوص منحولة وشفوية، لم تدوّن ولم تعلّق، وقد جاءت بعض الأبيات فيها مسروقة، كما نفت وجود بعض الخصائص الفنية فيها، كوجود الوحدة العضوية فيها، وهذا ما وصل إليه النّقد الانطباعي، أو اتّخاذ هذه النّصوص كوثيقة تبريرية لمقولات خارجية، نفسية كانت أم تاريخية أم اجتماعية أم ميثيودينية، عملت على تسطيح النّص وجعله متكئا على الجاهز من الصّيغ.

أمّا ما توصّلت إليه المقاربات النّصية النّسقية، فكان مغايرا تماما، إذ أشارت مختلف هذه القراءات عند مختلف النّقاد احتواء هذه النّصوص على الوحدة العضوية شكلا ومضمونا، كما أنّ ما اصطلح عليه بالسّرقات الشّعرية يمثّل ظاهرة نقدية تبنتها أغلب هذه المناهج، وهو التّناص بأنواعه، كما كشفت هذه المقاربات النّسقية عن ظاهرة إيقاعية في الشّعر المعلّقاتي (معلّقة الأبرص)، بعدما حاول الغرب احتكارها في قضية الرّيادة للشّعر الحر.

Le résumé

Cette recherche vise àmontrer les approches critiques contemporaines les plus importantes sur les pendentifs (Mu'allaqât), car cette collection de poésie est la meilleur dans la poésie pré-islamique, c'est pendentifs sont de longs poèmes comportant plus de cent vers, dont dix poètes se sont connus par ce genre, et que le nom de chacun d' entre eux est relié à son poème. Tel que: la pendentif d'Imru al Qays, celle de Labîd Ibn Rabia, celle de Tarafa ibn el Abd, celle de Zuhair ibn Abi Salma, celle de Amr bin Kalthoum, celle d'El Harith ibn Halza, celle de Antar ibn Shaddad, celle de Al-Nâbigha Dubiani, celle d'El Ae'sha et celle de Obaid ibn al Abrasse

Cette collection de poésie apparue avec un mouvement critique depuis l'époque pré-islamique jusqu'à notre époque (contemporaine), elle a connu ainsi grâce aux développements intellectuels et culturels accélérée l'apparition de nombreuses et de et différentes méthodes et techniques critiques appartenant à l'une des deux catégories: une méthode hors texte (impressionniste, historique, psychologique, sociale, mythique) une méthode textuel (structurelle, stylistique, sémiotique, déconstruisante).

Les pendentifs formait une part de ces lectures, car ils étaient objet des approches hors texte, à travers une étude qui semble superficielle, parce qu'elle ne pouvez pas comprendre Sa structure poétique, la transformé donc en textes oraux ni écrits ni suspendus, dont quelques vers étaient dérobés, elle a nié aussi l'existence de quelques caractéristiques artistiques tel que l'existence de l'unité organique, ceci est le résultat de la critique impressioniste, ou la considération de ces textes comme document justificatif des citations psychologiques ou historiques, sociales ou mytho-religieuses, qui a cherché à comprendre le texte et le rendre se pencher sur des formules prêtes.

Le résultat de l' approches textuelles est complètement différent, car la plupart de ces lectures chez différents critiques à montrer que ces textes contiennent une unité organique dans la forme et le contenu, et ce qu'on appelait le vol de la poésie représente un phénomène critique adopté par la plupart de ces méthodes, c'est l intertextualité dans tous ses types, ces approches ont montré ainsi un phénomène rythmique dans ces poèmes suspendues (la pendentif del Abrasse), après que l'Occident a tenté de la monopoliser dans le cas de la poésie libres.

Abstract

This research aims at showing the most important contemporary critique approaches of the suspended poetry, as this poetry collection is considered as the best of the pre-Islamic one. It is a long poem that has more than 100 verses, ten peoets were known by this gender,as the suspended poems of Imru Al Qays, and that ofLabid Ibn Rabi'a , and that of Torfa Ibn AlAbd, and that of Zuhair Ibn Abi Salma, and that of Amr Ibn Kulthum, and that of Al-Harith Ibn Halza, and that of Antara Ibn Shaddad, and that of Nabegha Al-Thabiani, and that of El Aecha, and that of Obaid Ibn Al-Abras.

This poetry collection appeared with a critical movement, from the pre-Islamic era till nowadays. As a result, they were various approaches and different techniques which becames into one of the following categories: a method Outside of the text (impressionist, historical, psychological, social and mythological) or to be a textual one (structural, stylistic, semantic and deconstructive).

The suspended poetries had a part of these readings, so they were analysed superficially by the outside method of the text, as it was unable to understand its poetic constructs, that is why, it make it disabled and oral texts. Which were not written or suspended. And Some verses were stolen, and neglect the technical characteristics in it, such as the existence of the organic unit reached by the impressionist criticism, or taking these texts as a justification for external quotations, psychological or historical or social or mytho-religious, Worked on flatten the text and make it belonging to the ready expressions.

As a result for the textual and contextual approach, it was completely different, since these readings concluded that these texts contained the organic unit in it form and content, and what was called poetry thefts is a critical phenomenon adopted by of all this methods, it is intertextuality in all it types.

these approaches also showed a rythmic phenomenon in the suspended poetries

(that of Al Abrasse) which were monopolizedby the west in the matter of free poetry.

قال اللّه تعالى:

((وَمَا أُوتِيتُم مِّنَ الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً))

الآية 85 من سورة الإسراء